BIANCO E NERO

ANNO IV · N. 9 · SETTEMBRE 1940 - XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Il sogno di un navigatore

Leon Pancaldo, il compagno di Magellano

Il film si apre con un tentativo di fuga di Pancaldo giovinetto, coi suoi compagni, verso il mare aperto. Tentativo che non riesce: i ragazzi sono salvati nel momento stesso in cui stanno per naufragare. È il prologo. Pancaldo entra così nella vita vera e in quella del film. Suoi sforzi per evadere in seguito: dalla casa, dalla città, dalla terra ferma. Il mare, le scoperte, la ricchezza, questo suo sogno non ha mai tregua, diventa ogni giorno più cocente e più tormentoso. Il matrimonio voluto dai genitori: l'amore di Selvaggia; che Pancaldo si addomestichi? No, è tutta una finta: Selvaggia è ricca, Pancaldo spera nel denaro del suocero. Ma anche questa speranza si indebolisce, un giorno: Pancaldo potrà fors'anche partire, ma non mai come capo di una spedizione: egli del resto sa di cose marinare, ma non ha mai guidato una nave: pretenderebbe davvero — gli dice un vecchio marinaio di Savona, Giampietro, che è stato con Caboto, ed è ormai cieco da anni e vive solo sulla costa del mare, in una casetta isolata e battuta sempre dal vento (un tipo caratteristico; dice di odiare il mare, ma vuol vivere, sentendone sempre la voce, sentendosi sempre accarezzare dal vento libero, sentendone tutti i giorni, tutte le ore, l'odore) — pretenderebbe davvero, non essendo pilota e non avendo ancora mai navigato, di guidare una spedizione? Vada, vada in Ispagna, nel Portogallo: e si faccia piccolo, più piccolo e silenzioso che può: a Cadice, a Siviglia, a Lisbona si metta a vivere vicino alle calate del porto: nelle taverne dove vanno i marinai. Chiuda naturalmente gli occhi e le orecchie: ne sentirà di tutti i colori, sentirà parlare di ladrerie, sentirà parlare di infamie, perfino: non si spaventi, non torni indietro, resista. E final-

mente un giorno, se avrà pazienza, qualcuno gli si avvicinerà e gli domanderà se è disposto a navigare, a far parte di qualche spedizione. Dove si vada, che cosa egli dovrà fare, non domandi: il soldo è piccolo, forse non ritornerà più indietro, forse qualche delitto sarà consumato, ed egli senza volerlo ne sarà complice. Ma non importa: accetti, si butti, vada.

Pancaldo a Cadice. È fuggito, ha lasciato la moglie; addio agli affetti e addio (apparente) alla sua vita morale. Il porto, le taverne di Cadice. Gli uomini che incontra. Il mondo favoloso delle Indie intravvisto nei discorsi dei marinai e dei tavernieri. Sue ribellioni, ma momentanee. Una sera si parla di Magellano, della spedizione di Magellano. Magellano cerca marinai, cerca uomini d'arme. Affannosa speranza di Palcaldo. Essere compreso nel numero, partire. Sua delusione quando si offre: egli dice di avere delle cognizioni marinare, non vorrebbe essere uno qualunque; ma gli si ride in faccia. O essere della ciurma o nulla. Incontro con Pigafetta, che poi sarà lo storico della spedizione. Incontro con un savonese che da molto tempo ha abbandonato la città e ha navigato, ha naufragato, è già passato per molte avventure. La lettera d'addio a Selvaggia. Ha accettato, partirà. Vedere Magellano, parlare con Magellano. Pancaldo spera sempre: egli sa di non essere nè rozzo nè disonesto, come tutta quella ciurma con la quale è stato assoldato; se potrà avvicinare Magellano, avrà un incarico, non sarà uno dei tanti. Eccolo ora a Siviglia, dove appunto Magellano sta dirigendo l'allestimento delle navi. Ma Magellano è inavvicinabile. Sforzi di Pancaldo per parlargli. Una sera sul Guadalquivir in piena Magellano passeggia su e giù lungo la sponda, solo. Sera limpida e chiara di luna. Pancaldo segue da lontano le mosse del grande Ammiraglio. Gli pare un gigante, non osa avvicinarlo. Ma qui vede un'ombra che si appressa a Magellano. Lo sente chiamare: Magellano si volta. Una donna? Nascosto, Pancaldo ascolta il dialogo concitato dei due. Quella donna (è veramente una donna) supplica Magellano di non partire: essa lo ama disperatamente; se partirà, si ucciderà. Magellano freddo, austero, replica che è impossibile: ha dato la sua parola, ha una grande conquista da compiere: tornare indietro dopo anni e anni che aspetta quel giorno? La donna lotta con tutte le forze, con la voce, con il pianto: ma Magellano è irriducibile. Barcollando, la donna va. Pancaldo la segue: essa rientra in città, Pancaldo la raggiunge in una via deserta. Chiede scusa, ma egli è uno della ciurma di Magellano: ha udito il dialogo concitato, ha sentito pena per la signora: anche lui

ha lasciato la sua donna sola a Savona. La donna, giovane, bella non dice chi è; ma chiede a Pancaldo che sorvegli almeno l'Ammiraglio: egli è audace, di più, è temerario: non sfuggirà i pericoli, li cercherà. E poi gli spiega che nella sua ciurma, tra i capitani assoldati, spagnoli, ci sono dei nemici di Magellano: sorvegli questi nemici e sorvegli l'Ammiraglio: bisogna che egli torni e torni vincitore: essa sa che cosa Magellano nasconde nel cuore: se raggiungerà la mèta che egli solo conosce, ed è una grande mèta, il nome di Magellano correrà per tutte le contrade della terra: egli sarà anche più grande di Colombo. Pancaldo ascolta, ansioso, il discorso; ma non appena avanza qualche domanda, la donna si stacca da lui: e dopo un'ultima raccomandazione frettolosa, sparisce. Un'amante, la moglie dell'Ammiraglio? Non importa: Pancaldo è felice di aver avuto quell'incarico: gli pare ora di essere vicino, quasi amico del suo Capo: e giura a se stesso di essere fedele a lui, sempre. Partenza. Ancora ignoto a Magellano: invano Pancaldo ha cercato altre occasioni per incontrarlo. Nell'Oceano. Navigazione, vita di bordo. Pigafetta: carattere docile, cordiale. Pigafetta parla sempre con ardore; è un entusiasta, è anche lui come Pancaldo uno spirito sano. Ma Pancaldo è sempre curioso dell'Ammiraglio: quando costui esce ad esplorare il mare, lo osserva, non visto. Silenzioso, solo, che cosa nasconde quell'uomo, quale sarà il suo segreto? Nostalgie, ricordi che a tratti affiorano in Pancaldo: la casa di Savona, la moglie Selvaggia, il porto tranquillo della città natale.

Difesa di Pigafetta da parte di Pancaldo: un giorno che nelle stive le canaglie di bordo attaccano l'italiano. Da quel momento Pancaldo riesce ad imporsi su tutti: chiaramente egli si rivela il più forte, il più ardito. Ben presto guadagna il rispetto anche degli spagnoli più maligni. Caratterizzare qui diversi uomini della ciurma: Manuel, il carpentiere, che è stato tradito dalla moglie ed ha lasciato la sua officina per il mare; Miguel che ha sette figli ed è un pauroso, un coniglio, ma spera nella ricchezza e con questa speranza s'è buttato in questa avventura... Gli onesti, i disgraziati. Ma abbondano le canaglie patentate: ex forzati, gente d'ogni risma e razza: avventurieri autentici, che contano sul bottino, che non vedono altro che il bottino, quando e se ci sarà. Magellano, alto su tutto questo mondo e distante, perso nel suo sogno meraviglioso. Pancaldo è una sera chiamato da lui, proprio da lui: per una piccola incombenza. Ma questo basta alla sua felicità: e quando l'ha compiuta, osa rivolgere la parola all'Ammiraglio: cono-

sce l'Italia, conosce Genova, ha conosciuto Colombo? Magellano lo guarda senza rispondere, ma non lo congeda, lascia che Pancaldo continui a rivolgergli la parola. Se sorridesse, almeno. Ma Magellano non sorride: e lo lascia senza salutarlo.

Pancaldo si è dunque assunto il compito di difendere Magellano sempre e comunque. Da certi dialoghi sommessi, da certi incontri a babordo nelle sere lunghe di navigazione, Pancaldo ha capito che si prepara da qualche parte una congiura o una rivolta contro Magellano. Giorni e settimane sono passate e continuano a passare: Pigafetta cerca spesso Pancaldo e non lo trova. Ma Pancaldo, nascosto, studia gli uomini di bordo e i loro movimenti; e quando comincia a capire quello che sta per succedere, bussa alla porta della cabina di Magellano. Scoppio della rivolta; grazie a Pancaldo, Magellano sa chi deve colpire e colpisce. Punizione dei ribelli che sono lasciati a terra, nell'inospitale Terra del Fuoco e ripresa della navigazione. Ma strano: Magellano non cambia attitudine con Pancaldo: se lo incontra, come se non lo riconosca; e se Pancaldo lo saluta, gli risponde appena con un cenno del capo. Ma ecco un giorno e finalmente la vittoria: tanti golfi sono stati esplorati, ma lo stretto non era ancora stato trovato: ora pare che il mare sia veramente aperto, la via delle Indie è trovata. Quel giorno Pancaldo è chiamato dall'Ammiraglio: e l'Ammiraglio gli parla confidenziale, fraterno: gli racconta di sè, del suo passato, della sua ansia di scoprire quello stretto che egli sapeva dover esistere. Infine si alza e gli appunta l'indice sul viso: io so perchè tu mi hai difeso e mi vuoi bene. Tu hai parlato con *lei*. Ebbene sappi che io l'amo: hai tu amato mai Pancaldo? Colloquio come tra due uomini della stessa statura: quella sera Pancaldo è raggiante: anche lui ha parlato di Selvaggia e della Patria lontana: come Magellano anche lui ama il ricordo della sua donna e il ricordo della sua città. « Ed è per essi che noi dobbiamo anche vincere, dice Magellano. Ma ora basta: siamo stati deboli anche troppo ». Periodo difficile a bordo: cominciano a scarseggiare i viveri, lo Stretto è stato trovato, ma non si trovano ancora delle terre, le terre dell'India, le isole Molucche che pur devono esservi. Magellano ancora solo, ancora silenzioso, ancora, come nel passato, nè domestico nè confidenziale. Ma ecco la terra, una mattina. Pancaldo è mandato dall'Ammiraglio ad esplorare: viveri, acqua, rinasce la speranza e rinasce la vita a bordo. I selvaggi. Balli, festini. Pancaldo e Pigafetta soli nella immensa foresta. L'incontro con Ahina, la ragazza sacra. Corrono pericolo di essere uccisi. Inseguimento, salvezza. Si naviga ancora, ecco

una delle isole più ricche. Ma qui Magellano è imprudente: invano Pancaldo gli si avvicina e lo consiglia di non fidarsi di quei re selvaggi: egli vuol dimostrare la sua potenza, la potenza della bandiera spagnola e insieme il suo valore di marinaio portoghese. Avventura finita male: Pancaldo trattenuto a bordo sa soltanto dopo, da Pigafetta, quello che è accaduto. Ucciso l'ammiraglio, uccisi i migliori guerrieri. Salvare almeno il corpo dell'ammiraglio — urla Pancaldo, e prega, supplica il pilota major perchè non si allontanino prima di aver compiuto questo ufficio doveroso.

Si parte: e si raggiungono finalmente le Molucche. Pancaldo è ancora un uomo in sottordine: cioè nulla. Ma, morto Magellano, gli spagnoli hanno preso il comando delle navi superstiti, e per essi Pancaldo è il nemico, il nemico di cui sarà bene disfarsi. Avventure alle Molucche: Pancaldo è stato avviato ad una spedizione pericolosa: non ritornerà indietro — pensa il capitano della nave. E infatti non ritorna: parte degli uomini sono uccisi, parte fatti prigionieri dai portoghesi. Pancaldo è tra questi: si è difeso disperatamente, ma eccolo ora in ceppi, con un compagno. Inutile sperare la liberazione. Pensa a Pigafetta, pensa agli altri amici di bordo: ma essi non potranno fare nulla per lui. Egli e gli altri prigionieri saranno decapitati. Fuga invece attraverso le foreste; nuove avventure; sofferenze inaudite.

Prigionia che dura due anni: sottolineata da tentativi di evasione, uno dei quali aiutato da una donna che si è innamorata di Pancaldo, al primo vederlo: è la moglie di un portoghese che gestisce nel villaggio un piccolo emporio, un magazzino di viveri ecc. Questo secondo tentativo riesce, Pancaldo vive in una capanna della grande foresta per quasi sei mesi con questa donna. Ma sempre sognando di fuggire: essa si ubbriaca, oh ben diversa dalla piccola e fedele Selvaggia della sua Savona laggiù! Vive di pesca, si annoia, si tormenta; invano la donna, quando non è ubbriaca, chiama degli improvvisatori di musica che suonano e cantano davanti a Pancaldo meravigliose musiche e bellissime canzoni: Pancaldo pensa sempre ad una fuga, ad un ritorno in patria. Miracolosamente questo avviene: un giorno che la sua donna è andata al villaggio, egli vede una nave là, lontana sul mare: portoghese o spagnola? A nuoto, la raggiunge: è spagnola, lo accolgono festosamente.

Dopo qualche mese, eccolo ancora a Savona, eccolo in patria, eccolo... No, Selvaggia, la moglie, è morta, sono morti i suoi genitori: ci sono solo delle tombe a Savona. Ma egli ormai è famoso:

la scoperta di Magellano è nota a tutto il mondo, una delle navi è ritornata e si è saputo l'esito della grande spedizione.

Qui comincia la seconda e non meno sorprendente vita di Pancaldo. Poichè egli è il solo che sa il segreto di Magellano, lo si circuisce, lo si blandisce, lo si cerca: sono mandate delle spie dal Re di Portogallo a Savona, nonchè delle belle donne: Pancaldo, benchè desideroso e bisognoso di riposo, e benchè ora voglia occuparsi della sua Savona, che è stata vinta da Genova ed è in un momento di grandissima decadenza materiale e politica, non sa resistere al fascino di quella fama rumorosa, di quegli inviti adescanti... Eccolo trascinato a Parigi: lusingano il suo amor proprio dei ricchissimi armatori francesi ed anche degli alti politici: il segreto che egli possiede può essere la ricchezza per lui e per chi gli armasse una nuova spedizione... Ma le spie e le donne inviate dal Portogallo lo seguono fin nella capitale francese: Savona, i maggiorenti della sua città, gli inviano suppliche e ambasciate perchè ritorni, ma egli per un certo tempo si abbandona all'onda di questa vita allettante e lusinghiera. Ma ecco un giorno uno dei suoi amici d'infanzia, Manfrino: ha girato il mondo anche lui, ma soltanto servendo dei padroni sempre diversi e sempre nuovi: è stato soldato nelle Fiandre, ha venduto in Allemagna e in Russia sete italiane per incarico di terzi: è stanco, è malato. Gli porta la voce della patria: che cosa abbiamo guadagnato a servire gli altri? È ora che serviamo, se ancora dobbiamo servire, il paese e la terra che sono nostri: ritorna anche tu a Savona, ricreiamo una città forte, una città ricca: tu sarai col tuo gran nome utilissimo, io ti sarò al fianco, sono stato sempre soltanto un poeta dell'avventura, e sono malato, ma tu sei ancora forte, io ti aiuterò col consiglio mentre tu opererai e lotterai. Pancaldo vorrebbe resistere: questa nuova spedizione che i francesi e gli spagnoli riuniti vorrebbero fargli fare, e che finanziano largamente, può rappresentare la sua fortuna definitiva: ama Savona, ma più ama l'avventura e la gloria. Ma Manfrino gli porta un giorno davanti un tale che Pancaldo già conosce, perchè lo ha incontrato nei luoghi che frequenta a Parigi, ed è un portoghese, un emissario del Re del Portogallo. Riescono entrambi a persuaderlo: Pancaldo firma un contratto col quale s'impegna di non viaggiare più e il Re di Portogallo gli darà diecimila ducati in cambio... Eccolo a Savona, subito fervidamente preso dal desiderio di ridar lustro alla sua cara città. Un anno, due anni: egli ricrea la milizia cittadina, lotta per dare un ordine ed uno spirito alle corporazioni che l'avevano perduto, sembra definitivamente tranquillo, quasi

felice... Ma dopo due anni di questa attività, che non è la sua naturale, e dopo aver sognato innumerevoli volte un ritorno all'avventura e al rischio, un giorno muore Manfrino. Pancaldo lo assiste fino all'ultimo, ma quando Manfrino gli domanda dal suo letto di morte se pensa più al viaggio alle Molucche, Pancaldo non sa mentire: gli racconta che ha già di nascosto tutto combinato: ormai Savona sta rinascendo, gli altri completeranno la sua opera, egli ha già combinato una nuova spedizione: partirà ancora. E questa volta sarà protagonista: avrà due navi sotto di sè: anche questa, se riuscirà, sarà una gloria, una vittoria di Savona; tutto quello che potrà guadagnare, egli non ha più figli, non ha più moglie, lo darà alla cara città natale.

Siamo all'ultima, alla definitiva avventura di Pancaldo. Partenza da Cadice per le Molucche, tutta la Spagna parla di questa spedizione. Ma sul Plata l'avventura s'arresta: Buenos Aires, che è sorta da qualche anno, è in un momento tragico: assediata dagli *indios*, si difende con grande sforzo; mancano ormai i viveri, mancano i vestiari, quelle poche migliaia di spagnoli stanno per cedere, per essere travolti. Pancaldo non si sarebbe dovuto fermare; ma una delle due navi, guidata da un capitano spagnolo, suo subordinato, s'incaglia: il capitano e la ciurma hanno deciso di disobbedire a Pancaldo, di lasciarlo andar solo oltre lo stretto. Pancaldo approda al Plata per cercar aiuto al fine di disincagliare la nave e cambiar ciurma; ma qui, per opera dei suoi marinai, anche la sua nave s'incaglia. Sono davanti alla città di Buenos Aires. Resistenza di Pancaldo alla dura sorte: venderà qui le merci che ha portato per cambiarle alle Molucche con spezie e con oro: e proseguirà poi il viaggio che ha giurato di compiere. Contatto coi dirigenti della città: che subdolamente accettano di comperare, ed anzi festeggiano molto Pancaldo e la sua ciurma: due giorni durano queste feste e si inneggia al navigatore italiano, dovunque lo si accarezza e lusinga. E non manca il contributo femminile: poche donne ci sono tra tutti quegli uomini, e sono tutte ballerine o comunque donne di facili costumi. Pancaldo austeramente accetta le feste, ma non si lascia addormentare da questa Capua: dopo i due giorni, chiede il pagamento della sua merce e chiede aiuto d'uomini per il disincaglio della nave. Ma qui cominciano altre insidie: gli spagnoli lo mandano da un posto all'altro, sta bene, essi pagheranno, ma con un mondo di scuse ritardano il pagamento e non concedono gli aiuti richiesti. È caduto in un tranello, si trova davanti una banda di ladri e di farabutti. E non può contare sulla sua ciurma: che si è data alla pazza gioia e gli sfugge da

tutte le parti: egli deve lottare disperatamente da un lato con gli spagnoli di terra, dall'altro con gli spagnoli delle sue navi. Ed è solo. Giorni e notti tragicissime: e tuttavia Pancaldo non cede, resiste. Non solo, ma quando l'allarme una notte chiama tutti gli uomini alle trincee, gli *indios* stanno attaccando dalla parte di terra la città, e mezza colonia è ubbriaca, con pochi fidi Pancaldo accorre dove il pericolo s'accenna più grave: e prima trattiene il nemico, poi lo contrattacca, lo mette in fuga. Ma è ferito da un colpo di lancia ad una coscia: non è una ferita grave, ma egli ha subito la sensazione che il ferro, restato a lungo nel suo corpo, possa provocare qualche infezione: vuole ritornare nella sua nave, se restasse in città i suoi marinai spagnoli potrebbero disincagliare la nave e lasciarlo morire solo a Buenos Aires. Infatti mentre si dibatte con la febbre, tutta quella gente che si muove intorno a lui gli dà il sospetto che trami: il medico che lo cura gli assicura che guarirà, ma egli gli vede negli occhi la sicurezza contraria. Ecco; e ruberanno tutto, anche il suo segreto, il segreto che egli solo possiede per raggiungere le Molucche attraverso lo stretto... Chiama il suo fido nostromo, ma costui non lo trovano, invano lo si cerca in tutta la nave e per la città. Sequestrato o ucciso? La febbre aumenta, egli sente che la vita gli sfugge sempre più. Si alza, si affaccia dal finestrino della sua cabina: ma dove sono i suoi marinai migliori? Circolano per la nave solo i suoi nemici, quelli che congiuravano: e dalla loro attitudine, dai loro movimenti, Pancaldo intuisce che cosa si sta preparando... Forse stanotte stessa egli morirà o lo uccideranno: e le sue carte, le carte dove il segreto di Magellano è rivelato, serviranno agli spagnoli per conquistare le Molucche e per rimpinzarsi di ricchezze: non si parlerà più di lui, i vincitori saranno celebri, e sono i suoi nemici. Trascinandosi a stento, raggiunge lo stipo dove sono le sue carte, dov'è il suo grande segreto... Maledizione: scomparse, rubate! Decisione immediata: si arma e barcollando esce dalla cabina. Silenzio dovunque, è notte, notte scura. Ma gli par di vedere dappertutto occhi che lo spiino, ombre che stiano per assalirlo. Discende allora nella Santa Barbara, dove sono le botti di polvere: e dopo essersi inginocchiato e chiesto perdono a Dio, dà fuoco, fa saltare la nave.

MARIO PUCCINI

La regìa

Il saggio che segue non è una grammatica per il regista, ma soltanto svolge il tema dell'importanza e della necessarietà della figura del regista, concepito non soltanto, *strictu sensu,* come un tecnico ma come il poeta che ci dà un'opera d'arte tutta sua e personale, frutto unicamente del suo lavoro e del suo vigore creativo. Il lavoro d'ogni altra persona è inteso come vigilato e organizzato e *creato* dal regista. Questa premessa costringe ad un esame delle responsabilità artistiche di ognuno (soggettista, sceneggiatore, attore, musico, ecc.) di coloro che sono nella lavorazione del film e poichè troppo banale e semplicistico sarebbe stato dichiararle nulle, avendo addossato ogni responsabilità al regista, si è cercato di salvare la necessarietà delle funzioni del soggettista, dello sceneggiatore e del montatore postulando come ideale risoluzione del problema la loro identificazione col regista; il che ha condotto ad una prima definizione del regista come di colui che *pensa* e *realizza,* sulla carta e sulla celluloide, il film: definizione in apparenza semplice, benchè non più tale per chi vi arrivi polemicamente (1).

---

(1) *Basandosi sull'equivoco della necessità di un unico autore per la creazione dell'opera d'arte, Dario Rastelli cerca con faticosa indagine di escludere via via tutti gli elementi che, nel cinema, ostacolano la dimostrazione propostasi.*

Questa tesi, che abbiamo più volte dimostrata insostenibile, considera non tanto la unità spirituale degli autori che si concretano nell'opera, ma quella fisica dell'artista, la quale non può che riguardare l'anatomia e le scienze affini. Ne possono essere riprova anche le difficoltà e le contraddizioni nelle quali si muove il Rastelli, nonchè certe forzature paradossali che sono « sacrifici » di una giovane intelligenza a un mito già sfatato.

Comunque, per dimostrare con quanta serietà, impegno e trasporto i giovani si avvicinano oggi ai problemi del cinematografo, riteniamo interessante la pubblicazione di questo documento.

Che il cinematografo sia arte da nessuno è più messo in dubbio. Possiamo dire, piuttosto, che ciò è spesso dimenticato dai pubblici, i quali, per solito, sembrano considerare il film come il passatempo nelle giornate piovose: non per nulla la « stagione cinematografica » coincide con quella invernale. Questo, ad ogni modo, è già un altro discorso, nè la generalità del fenomeno ci impedisce di scorgere in determinate categorie di persone un interesse per il cinematografo ben diverso e più raffinato, quale solo può aversi verso una forma artistica, allo stesso modo di quanto avviene per tutte le altre (pittura, scultura, letteratura, ecc.). D'altronde non ci si meraviglia del fatto che il gruppo dei cultori e degli appassionati, in questo senso, del cinematografo sia piuttosto limitato, giacchè vediamo lo stesso accadere anche nel caso di tutte le altre manifestazioni artistiche. Il Cinematografo, dunque, è Arte. Si conoscono le ragioni che non gli negano d'esserlo; si conoscono i casi in cui lo è stato inequivocabilmente. Il problema, dunque, centrale che ne scaturisce è: « Chi fa il film?, a chi va il merito (o la colpa) del risultato buono (o scadente)? ». A questa domanda *bisogna* rispondere se si vuole risolvere ogni altro problema che al cinema si riferisca. Si sa che per la creazione d'un film lavorano moltissime persone: v'è il produttore e vi sono soprattutto il soggettista, lo sceneggiatore, il regista, l'architetto, il figurinista, il truccatore, il tecnico del suono, il tecnico del colore, il tecnico del montaggio, l'attore, l'operatore... Per moltissime di queste funzioni, anzi, si sa che un solo individuo non basta. D'altra parte tutti devono lavorare *insieme* e lasciano, ciascuno, in ogni fotogramma, l'impronta della propria opera, cosicchè in ogni fotogramma si ritrovano elementi specifici di svariate attività e forme artistiche: v'è la pittura, la scultura, l'architettura, la letteratura, il teatro, la musica e sotto l'uno o l'altro di questi aspetti (pittorico, letterario, musicale, ecc.) vediamo spesso considerato (e frantumato) il tutto. E dell'uno o dell'altro di questi effetti è creatore l'uno o l'altro di quelli che abbiam detto. Si dice, dunque, che il film si fa in *collaborazione*, che tutti parimenti concorrono al raggiungimento del fine artistico: che all'uno o all'altro di essi, singolarmente presi, deve andare la nostra lode o il nostro biasimo per quello che ciascuno ha fatto nel suo settore. Senonchè un tale punto di vista ha il torto di farci perdere il concetto di quella che ritengo sia l'unità dell'opera d'arte, unitariamente sentita e pensata e creata da un solo individuo. Ov'essa manchi potremo, al più, avere cose *decorose* letterariamente (e tanti esempi venutici dall'America ne sono una prova) ma non spiritualmente vive.

Restringiamo, allora, la domanda, che sarà così formulata: « Chi è *il* creatore del film? ».

Rispondiamo: il regista, e tutti gli altri non sono che strumenti in mano sua: obbedienti a *lui*, essi tanto più rendono, quanto meno di testa propria agiscono: quanto più rinunciano alla propria personalità per mettere il proprio ingegno e la propria preparazione tecnica al servizio della personalità di lui. E ciò avviene quando quest'ultima ha la forza d'imporsi alle altre, debellandole e piegandole al proprio volere: dimostrando soltanto allora d'essere degna di farle scomparire dinanzi a sè e, in grazia della sua eccezionalità, di meritare il nome di ingegno o genio artistico. Vediamo, pertanto, *come* ogni attività dev'essere subordinata a quella della regia.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA

Naturalmente, la « regia vera e propria » non è che una parte dell'opera del regista, ma questo si vedrà dopo. Per ora occorre premettere dell'altro e mi viene alla mente un'arguta e giusta opinione di Dino Falconi quando sosteneva l'importanza di quella certa macchina che è il *tavolino*. Ciò perchè l'Arte non è mai stata il prodotto dell'improvvisazione e se è ormai acquisito il carattere aurorale del « fare » artistico, è pur anche definito che si tratta d'un'aurora successa a lunghe e faticose veglie (Russo). Nè ci mancano autorevoli conferme e testimonianze — nel nostro caso — di illustri registi.

Quando entra in un teatro di posa, il regista deve avere chiaro nella mente, fin nei minimi particolari, ciò che farà: come, cioè, saranno vestiti gli attori e come li farà muovere; come sarà la scena — pur nei minimi dettagli —; quale sarà l'inquadratura e quanto durerà e dove si troverà l'obbiettivo e quale effetto di luce ed acustico egli richiederà dal tecnico... Tutto ciò dovrà sapere in funzione di quello svolgimento drammatico ch'egli deve ormai conoscere: tanto che l'operazione cronologicamente ultima, del montaggio non sarà che l'attuazione d'un piano da tempo definito e pensato nel momento stesso della definizione del soggetto; nel momento stesso in cui questo, venendo sceneggiato e dialogato, incominciava ad esistere realmente. Il film, infatti, potenzialmente esiste già, a cominciare da questo momento: e non manca che d'essere « girato ».

In sostanza, dei vari momenti nella creazione d'un film (1) non si fa qui se non riconoscere la *contemporaneità*, anche se astrattamente si possano distinguere varie fasi staccate, purchè non se ne perda mai di vista la genesi unitaria sotto l'impulso d'un'inscindibile forza motrice che di sè investe tutte le facoltà della mente e del cuore per l'espressione d'un contenuto lirico che la vita quotidiana alimenta e che la fantasia con ritmo incessante elabora e trasfigura poeticamente.

Così, le tre figure fondamentali del soggettista, dello sceneggiatore e del « regista stricto sensu » dobbiamo concepirle riunite in un'unica persona. E questa persona è giusto chiamarla col nome di « regista », poichè il regista, come colui che passa dalle parole ai fatti, è il vero creatore del film. Infatti, che cosa vale un soggetto sceneggiato e dialogato quando non lo si sappia realizzare? E realizzarlo è compito del regista! Ma noi diremo: preparazione e realizzazione d'un'opera d'arte sono un'unica cosa: non le possiamo separare ed assegnare a differenti persone. Non possiamo incaricare un pittore della composizione generale, un altro del disegno, un altro della coloritura, ma composizione disegno colore nascono insieme. Così, un soggetto preparato da uno che non saprà sceneggiarlo o una sceneggiatura compiuta da chi non saprà realizzarla saranno miracoli di abilità tecnica, forse, ma null'altro. E il regista, se sarà uomo mediocre, ci darà una cosa fredda: in caso contrario, straccerà tutto e rifarà il lavoro da capo, oppure vi introdurrà tanti e tali cambiamenti da renderlo irriconoscibile: in compenso, lo avrà adattato alle esigenze della sua arte, lo avrà reso capace di accoglierla, lo avrà reso tale da potervi sistemare adeguatamente quel contenuto lirico che essendo proprio di lui solo, ha bisogno — di conseguenza — di tutte particolari condizioni: egli solo le conosce e se le può creare.

A rigore, non hanno torto quei registi che nel bel mezzo d'una ripresa s'accorgono che la sceneggiatura è « sbagliata », che il dialogo va « rifatto », che gli attori sono « inadatti » e che dovrebbero essere sostituiti. Soltanto, le modificazioni che essi introducono, così, su due piedi, hanno i caratteri dell'improvvisazione: e gli effetti sono talvolta dannosi. Se essi hanno, per un lato, ragione, hanno però anche il torto di non esserselo pensato loro, quando erano in tempo, il film: di non esserselo preparato con cura, con diligenza e con calma: di aver scelto

(1) Cioè: ideazione del soggetto, sceneggiatura, realizzazione e montaggio.

gli attori senza sapere che cosa avrebbero loro fatto fare: e perciò ignari delle esigenze: ignari delle doti da ricercarsi in ognuno, delle possibilità di sfruttamento di Tizio, di Caio... Ma, si obietterà, le tre funzioni appaiono, per il solito, praticamente separate ed assegnate a individui differenti: nè i risultati sono sempre spiacevoli. Ebbene, io sostengo che in tal caso il film non può alzarsi al di sopra d'un'aurea mediocrità e che, ove esso risulti « ben riuscito »: 1) o la frase va presa in un senso molto ampio e generico, cioè non eccessivamente impegnativo; 2) oppure soggettista e sceneggiatore sono stati — anche se ciò non fu ufficialmente annunziato — dominati nel loro lavoro dal regista, il quale viene, dunque, ad essere l'unico e vero autore del film in questione. Più spesso vediamo accanto al nome dello sceneggiatore anche quello del regista: orbene, i loro rapporti io me li raffiguro non come di parità ma come di subordinazione dell'uno rispetto all'altro, dalla cui personalità si è dominati ed al servizio del quale si pone la propria preparazione tecnica. Insomma, la decisione resta sempre ad un'unica persona e quando vedrò un film sceneggiato bene, darò lode a chi quella sceneggiatura ha trasportato dalla carta alla realtà dei fatti, mentre in caso contrario, la colpa sarà, allo stesso modo, di chi non ha saputo fornirsi d'un materiale suscettibile di ricevere da lui forma artistica. Così, se un pittore, invece che i colori, volesse adoperare il marmo, dovrebbe rimproverare del cattivo esito del tentativo, non chi l'ha consigliato a ciò fare e men che meno il marmo stesso, ma sì sè medesimo che ha ignorato le proprie possibilità. Non bisogna, tuttavia, prendere quest'esempio troppo alla lettera, giacchè, se il marmo è materia « pura », un soggetto sceneggiato è già materia « elaborata » (sebbene ancora, dal lato artistico, totalmente informe). Così quando un maestro ritocca il lavoro d'uno scolaro e ne trae un'opera d'inestimabile bellezza, il merito sarà esclusivamente suo, che a quella materia ha saputo veramente infondere vita: e, a ben guardare, si trattava di materia, in qualche modo, elaborata e « formata ». In tutti i casi, poi, il fatto che si sia agito sulla prova d'un discepolo, cioè di chi in grandissima parte ha modellato la sua sensibilità su quella del maestro (e quest'ultimo si studia di copiare) ci riconferma nell'idea che il merito anche di quell'abbozzo era sostanzialmente di colui che n'era stato il vero ispiratore. Fu Leonardo, ad esempio, a *creare* la sua scuola e i leonardeschi. Inoltre, chi vuole lo sceneggiatore indipendente dal regista è come se ammettesse la possibilità di fare, con la stessa sceneggiatura, due (o più) *bei* film. Invero, essa non è fatta — *sembra che si dica* — « su misura », ma è quello

che è, e se poi *A* opp. *B* opp. *C* oppure tutti tre se ne vorranno servire è un altro par di maniche.

Invece, ogni regista che sia nel contempo un artista ha bisogno di sceneggiature diverse da quelle di cui avrebbe bisogno ogni altro che volesse o dovesse « filmare » lo stesso suo soggetto. E ciò in dipendenza della varia sensibilità e del vario stile di ciascuno nel raccontare la vicenda: inteso come vario uso delle particolarità grammaticali, lessicali, sintattiche, non solo, ma anche come diversa costruzione dell'azione drammatica. In sostanza, due registi che realizzino sullo stesso soggetto due film diversamente sceneggiati, finiscono con lo sviluppare diversamente quel tal soggetto e di uno che era col farne uscire due totalmente distinti. Ma s'è dato, o avrebbe potuto darsi il caso, in cui un regista facesse un film sfruttando lo stesso soggetto e la stessa sceneggiatura con cui si fosse fatto precedentemente un capolavoro. In tal caso è come se un poeta traducesse un'opera d'arte in un'altra lingua. Sia la traduzione che il rifacimento cinematografico saranno cose scadenti — anche rimanendo invariati gli elementi esteriori (disposizione delle parole o delle scene) — quando il traduttore o il nuovo regista siano figure mediocri: ma se essi sono grandi artisti faranno cosa diversissima da quella del loro predecessore: e non soltanto nello spirito, ma pure nella forma. Inoltre i grandi artisti che si occupano di traduzioni sono rari o sfortunati (valga l'esempio del Foscolo): e gli altri non si alzano che molto di rado al di sopra della mediocrità.

E non apparirà ingiustificata una tirata d'orecchi a tutti coloro, che con tanta baldanza e con una candida ingenuità che è frutto della più allegra inconsapevolezza di quelle che sono le vere difficoltà, offrono a manciate, — beati loro! — i soggetti « buoni e filmabili » e credono d'avere con ciò pôrto il mezzo per salvare il cinema italiano, pronti a gridare al tradimento di produttori e registi se le loro proposte non sono accolte. Ma, in fin dei conti, avvolte nella loro genericità, che razza di proposte sono? E certo essi non pensano che il soggetto è il regista che se lo deve creare e che da Omero ai nostri giorni i « soggetti in sè » o le « idee da sfruttare », messe avanti da chi non sa far altro che proporle in termini generici ed astratti, non hanno mai avuto il prezzo d'un baiocco. Che se poi, queste idee, chi dovrebbe sfruttarle, non le ha: è allora proprio vero ed opportuno che egli deve cambiar mestiere (1).

Si usa protestare anche contro la mancanza di soggetti italiani di contro al numerico prevalere, nei nostri film, di quelli stranieri. In questa polemica esiste, sì, un motivo reale e positivo, ma il più delle volte im-

pigliato e inviluppato in un certo aberrato modo d'asserirlo che finisce con lo sminuirne, agli occhi di chi legge, la positività. Ebbene è giusto volere soggetti italiani: e non solo per una aprioristica questione — per altro giustificatissima — soltanto di nazionalità. Coloro che fondano questa esigenza unicamente su quello che è e deve essere il nostro orgoglio nazionale, poggiano le loro affermazioni su di una debole base di consapevolezza critica. E spesso, per la mancanza, in loro, di vera passione civile e politica ossia patriottica, fanno della retorica vergognosissima. Noi vogliamo per la cinematografia italiana, soggetti italiani per questa ragione: che l'arte ha le sue radici in quel mondo reale e concreto in cui ci troviamo, nella *realtà*, insomma: e questa è definita storicamente dalle massime categorie di tempo e di spazio. Perciò l'arte italiana del nostro tempo, dovrà necessariamente trarre la sua materia e il suo contenuto dalla vita italiana di questo nostro tempo. In caso contrario, la storia c'insegna che non si è mai avuto Arte, ma solo formalismo insincerità stereotipia e standardizzazione: concetti tutti sinonimi e correlativi a quello di imitazione. Quando Mamoulian intervistato da un noto nostro scrittore, affermò che ci dovevamo rivolgere al nostro folclore, disse una cosa giusta e, insieme, sbagliata. Le sue parole sono così riferite da Dino Falconi (2): « ... a me sembra che la produzione italiana, per poter degnamente e vittoriosamente entrare nel mercato mondiale dovrebbe concentrare la propria attenzione sul folclore ». Egli, infatti, mentre asseriva la necessità di soggetti nazionali, commetteva il torto di concepirli in maniera troppo limitata e insufficiente, cioè come lo schema d'un racconto di cose accadute o accadenti in Italia. Invece sappiamo che il raccontino del fatto non è se non genericamente il « soggetto » dell'opera d'arte: bensì questo consiste in una particolare situazione psicologica che la fantasia convertirà in lirica. E il soggetto italiano si avrà non quando l'azione si svolgerà in Italia, ma quando da una mente italiana e con mentalità italiana sarà stato pensato (che è sinonimo di realizzato). Allora soltanto ci sarà dato di vedere sullo schermo cose, cioè *passioni* e *sentimenti* nostri, del nostro tempo.

---

(1) Di questa gente, d'altronde, è molto e molto più sulla retta strada colui, almeno, che ti dà non due righe di « idee », ma un bello scartafaccio sceneggiato e dialogato, che, se non per far dell'arte servirà — però — a fare una buona pellicola commerciabile: la quale in fin dei conti richiede tempo, sacrificio, studio, ingegno, attitudini particolari e si rende utile a qualcosa: per lo meno a far quattrini.

(2) « Il Popolo d'Italia », 21 ottobre 1937.

Ritornando a quella che è la suddivisione del lavoro nell'industria cinematografica, non si può — alla fine dei conti — non riconoscere come cosa naturalissima ed inevitabile l'antagonismo (ricorda: *tot capita, tot sententiae*) tra il soggettista o scrittore, lo sceneggiatore e la regia: antagonismo che sfocia inevitabilmente in liti aperte e talvolta clamorose (1). Orbene, questi tre signori — che vogliono far prevalere, ciascuno, il proprio parere, ostinatissimi e convintissimi, ciascuno, della legittimità dell'opinione propria e della stortura dell'opinione altrui, avanzanti ad ogni passo le proprie riserve sull'operato altrui e palleggiantisi monotonamente le responsabilità — hanno ragione, insieme, e torto. Hanno ragione in quanto non mancano d'avvertire l'importanza (ciascuno per suo conto e separatamente) e la non subordinazione gerarchica dei tre momenti della creazione artistica: ma hanno il torto d'avvertirla separatamente e di pretendere di poter ricorrere — come nella fabbricazione dei cioccolatini — ad una divisione del lavoro. In pratica essi avvertono — anche se non ne sono consapevoli — l'unitarietà del processo creativo e cercano d'instaurarla piegando gli altri al proprio punto di vista: ma poichè ben raramente è capitato in Italia che l'uno o l'altro d'essi prendesse decisamente il sopravvento, si è arrivati spesso a delle soluzioni basate su compromessi e coi risultati a tutti noti... Ma quando uno dei tre riesce a convertire gli altri, *col prestigio proprio*, al proprio punto di vista ed a ridurre gli altri ad esecutori fedeli dei suoi ordini, egli sarà il vero creatore del film: anche se le funzioni *stricto sensu* della regia fossero deferite nominalmente ad altra persona: la quale, però, finirebbe con l'essere un tecnico e nulla più: il vero regista sarebbe certo quel Tizio che lo ha in suo pugno. Il torto — io credo — di molti, che pure dichiarano creatore del film il regista, è quello di considerare, invece, soggetto e sceneggiatura come un qualcosa in cui il regista non ha da mettere il naso. Il compito di procurarglieli, insieme con tutto il resto, spetterebbe al produttore, mentre sarebbe lasciata al regista la sola libertà di ricamare in rosso, in verde, in giallo... in lana, in cotone, in seta... su di un disegno e su di una pezza che non si possono buttar via (anche se il ricamatore non ne è soddisfatto) per il solo motivo che si sono pagati fior di quattrini... il risultato è, anzitutto, di imprigionare la libertà creativa del regista che vorrebbe dare all'azione un altro ritmo e un altro orientamento. Secondo

(1) Si ricordi il caso Colantuoni, a proposito della riduzione della commedia *I fratelli Castiglioni*.

risultato è l'uno dei due: o si dichiarano soggettisti e sceneggiatori « collaboratori » a pari merito col regista, oppure volendo salvare l'unitarietà del fatto artistico si degradano soggettista e sceneggiatore (e insieme le loro rispettive funzioni) al livello di mestieranti: nobili, sì, e dotati di facoltà superiori, ma mestieranti. Ripeto: bisogna invece riunire le tre funzioni nella stessa persona. In pratica, però, quasi nessuno fa tutto il lavoro da solo e quasi tutti chiedono d'essere aiutati: io non so se questo sia un bene o se — il più delle volte — sia soltanto un indulgere alla pigrizia. Sta il fatto che anche artisti di chiara fama ricorrono a questo sistema: ma io torno a ripetere che dobbiamo sempre pensare al costante ed esclusivo prevalere d'un'unica volontà direttiva. E intanto, una cosa sarà vera: quando udremo lodare Tizio soggettista, potremo essere sicuri che chi parla segue la teoria del « collaborazionismo »; quando udremo disconoscere ogni merito del medesimo Tizio, molto probabilmente ci troveremo in presenza d'uno il quale ritiene che il film lo fa il regista *stricto sensu*. E di quest'ultimo potremo affermare che egli dà a « soggetto » un significato troppo ristretto e meschino. « Il soggetto (1) non l'opera d'arte. Nei *Rusteghi* la vicenda non c'è; la trama dei *Promessi Sposi* è la storia usuale d'un amore contrastato; la favola è insomma nove volte su dieci anche nei capolavori un pretesto *carpito*. Shakespeare non ha mai o quasi mai inventato un soggetto ». Il « soggetto » è qui pensato come qualcosa che è in sè: non come qualcosa che l'artista *crea* di suo: ma ch'egli accetterebbe dall'esterno, da Tizio, da Caio, indifferentemente. Bisogna, invece, distinguere il soggetto come materia, qual'è prima che entri nella mente dell'artista (e caratterizzato dalla *genericità*), e il « soggetto » che l'artista ha elaborato e cui ha dato una forma ben *definita* nell'opera sua. Orbene, quando un poeta incomincia a svolgere un soggetto, quest'ultimo non è più quello che Palmieri dice, ma è tutt'uno con l'intuizione lirica in base alla quale il poeta lo ha trasformato perchè vi fosse espressa. Così, un soggetto tolto a una novella, a un romanzo, a una commedia, a un altro film e portato o riportato sullo schermo non è più quale era in quella novella, in quel romanzo, ecc., ma è un'altra cosa. E mi sembra che, dopo il valore più vero e concreto dato alla parola di cui si discute, sarebbe segno di superficialità tornare ad usarla in quell'altro più vuoto ed ozioso ed inutile. Ed è evidente, nel contempo, che una simile conce-

---

(1) Cito da un articolo di E. F. Palmieri apparso sul « Resto del Carlino » e leggibile ora in « Bianco e Nero » del dicembre 1938, a p. 127.

zione del soggetto fa cadere col suo solo affacciarsi l'opinione di chi fa l'apologia del soggettista soltanto soggettista. Per costui la parola soggetto non ha il suo legittimo significato che le abbiamo riconosciuto, bensì ha quell'altro valore generico ed astratto: e di soggetti generici ed astratti nessuno sa che cosa farsene. Se qualcuno ha per la mente un *vero* soggetto, lo saprà anche realizzare, altrimenti è meglio che rinunzi a sporcare della carta pretendendo « fornire l'ispirazione » a chi proprio non ne ha bisogno se non dalla Musa sua. Se poi questo tale riesce a scrivere un racconto già in sè bello e che sia ormai compiuta e perfetta opera d'arte, non vi sarà nessun bisogno di ricavarne un film: e noi non sapremo obbligare nessun regista a farlo, a meno che egli medesimo non lo voglia spontaneamente. Shakespeare trasse capolavori da novelle altrui, ma Dante, per esempio, non chiese mai — che si sappia — (nè ebbe) nessun soggetto dialogato o sceneggiato (ovvero anche soltanto riassuntivamente esposto) sui tre regni. Sembra un ragionamento sballato: in verità lo sono i pregiudizi che l'hanno provocato. Come il solito esso non è che un prodotto — apparentemente paradossale — del buon senso.

In tutti i casi, d'altronde, in cui un regista, non costretto, si mette a realizzare un film da un soggetto altrui, penso che il giudizio anche del soggetto, vada non al soggettista ma al regista che l'ha fatto suo: e se il soggetto era scemo, tanto peggio per lui che lo ha creduto buono. Qui si tratta del soggetto-materia, come si sarà capito: e se verrà fuori un buon film, lode al regista che da quella materia ha cavato una forma. Ho detto: se il soggetto era scemo. Ci sono, infatti, soggetti del genere e ci è dato sperimentarlo spesso: nè io credo che il soggetto cinematografico sia come il libretto musicale per il quale si possono immaginare le più sciocche e insulse avventure senza pregiudicare la musica. Nell'imbastire un canovaccio per il cinematografo si richiede sempre un minimum di buon senso e di logicità. Se in un quadro troviamo dei colori sporchi, dovremo incolparne non il chimico che li ha prodotti ma il pittore che se n'è servito e che se avesse avuto qualcosa di preciso da esprimere li avrebbe rifiutati e ne avrebbe cercati altri da un'altra parte. Ora, il soggetto è in un certo senso per il regista quello che è il colore al pittore: che è la materia con la quale creare la forma artistica. Si può quindi parlare, per così dire, di « bontà » e di « stupidità » del « soggetto in sè ». È certo, questo, un linguaggio approssimativo ed empirico: il giudizio estetico cade soltanto sul « modo » della realizzazione ed è perfettamente inutile, da parte del critico, voler giudicare un soggetto prima di

vederlo realizzato: un giudizio sul « soggetto » — spoglio, beninteso, d'ogni valore critico — sarà concesso solo a chi d'un soggetto è in cerca e lo vuole cònsono al suo temperamento. Pure qualche volta si può accertare a priori l'inidoneità d'un soggetto ad essere sfruttato per la creazione del « bello » senz'altro. S'è visto come un colore sporco è a ciò senza dubbio inadatto: allo stesso modo l'espressione verbale oscura o confusa (secondo certa moda odierna) oppure triviale ed oscena (secondo il costume mezzo secolo fa lodato dai veristi) non è, dobbiamo convenirne, nè brutta nè bella, in sè: è quello che abbiam detto (oscura e confusa oppure triviale ed oscena) e in tutti i casi nessuno potrà con essa far dell'arte, dal momento ch'essa è sintomo di bassezza e confusione nella mente e nell'animo di chi parla o scrive: e tutti sanno che una realtà in atto è sè stessa e basta: non sarà mai arte, la quale è trasfigurazione. Orbene, anche un soggetto, che per la successione dei singoli episodi, si presenti confuso, poco chiaro, astruso oppure triviale oppure semplicistico o scemo o idiota o incoerente, non è materia adatta alla trasfigurazione artistica: del regista (o romanziere) che lo sceglie potremo solo dire che egli ne ha gli stessi caratteri o passività: le quali costituiscono un impedimento al fare ed al creare il *bello* (1).

---

(1) E qui mi pare d'aver trovato anche un altro argomento a sostegno della tesi dell'importanza della funzione del soggettista e perciò della necessità della sua identificazione con lo sceneggiatore e col regista. Se domandate all'uomo del loggione quand'è che gli piace un film egli risponderà che il film è bello quando gli attori lavorano bene e quando *è bella la trama*: e la trama, noi sappiamo, è detta nel « soggetto ». Orbene, nella semplicità della sua risposta, l'uomo non addottrinato, l'*insipiens*, dimostra — inconsapevolmente — d'aver capito una cosa assai importante: e cioè che la creazione del film non incomincia quando il regista entra nel teatro di posa con il copione in mano, bensì ch'essa ha principio dal momento stesso in cui viene pensato il soggetto. A questo punto noi possiamo aggiungere che pensare un soggetto — in arte — è sinonimo di saperlo realizzare e di realizzarlo: quindi dall'affermazione comune e volgare della necessità della bella trama (e del bravo soggettista) noi discendiamo all'affermazione della necessità che il soggettista s'identifichi col regista; giacchè — inoltre — sappiamo anche che la trama non è mai bella in sè, bensì è bella in quella determinata forma che un bravo artista le ha dato: e questo l'intuisce, sia pure confusamente, anche l'« uomo del loggione », il quale non per nulla esige bravi attori e bella fotografia e buone musiche.

GLI ATTORI

Anzitutto, una domanda: il gesto del personaggio è creato dall'attore o dal regista? È questi, io dico, che dà all'attore le necessarie istruzioni e poi ne modifica le espressioni del volto e gli atteggiamenti della persona: e le corregge secondo il proprio talento. Tutto ciò, naturalmente, senza che restino escluse quelle che devono essere le capacità interpretative individuali d'ogni singolo attore: le quali, in fin dei conti, non si possono ridurre a semplice virtuosismo o tecnicismo: bensì sussistono solo in virtù d'una sensibilità e d'un temperamento « artistico » che loro dia valore. È vero che, talvolta, anche con attori improvvisati o casuali (ad esempio, nei film documentari) si è riusciti a creare dei capolavori; ma nel film cosiddetto spettacolare sarebbe assurdo volere far recitare i primi venuti o anche quei tali che essendo usciti con tutti « 10 » e « Lode » dalla scuola, pur essendo possessori, cioè, del *necessario* corredo di preparazione tecnica, non hanno, però, all'infuori di questo, null'altro. Basta pensare, per fare un esempio, a *Carnet di ballo*: ebbene, il ricordo di quel film non si disgiunge in nessun modo da quella che è, in esso, la recitazione di Françoise Rosay o di Pierre Blanchar o degli altri. Ci si può anche chiedere che cosa sarebbe stato senza quegli attori. Inoltre, a dimostrare che qualcosa di *suo*, da mettere nella recitazione, l'attore deve pur averlo, citerò un fatto. Mesi fa m'accadde di leggere sopra un nostro quotidiano (1) alcune righe di Gilberto Altichieri, il quale vi diceva d'aver assistito « nel volgere di poche ore... a quattro film, due italiani e due francesi... Nell'ordine essi erano: *Diamanti, Tutta la vita in una notte, Allarme a Gibilterra, Pel di Carota. I due stranieri erano doppiati alla perfezione, i nostri miseramente recitati* ». È noto a qual grado di perfezione siano giunti gli stabilimenti di doppiaggio in Italia. Ma questo per il momento non c'interessa. C'interessa invece la mediocrità qui asserita del parlato nelle pellicole italiane: che non è da imputarsi a deficienze tecniche degli stabilimenti e degli impianti sonori, ma ad incapacità degli attori. Orbene questa inferiorità del parlato originale rispetto al doppiato, l'attribuisco al fatto che il primo è (o dovrebbe essere) un *creare* — cosa non

(1) « Il Popolo d'Italia », 12 maggio 1939.

facile e che non sempre si verifica — mentre la virtù del doppiare sta nel saper *copiare* — cosa assai più facile e di men ardua attuazione (e qui se ne potrebbe dedurre qualche utile considerazione sulle « traduzioni » nel cinematografo, che, a differenza di quelle letterarie, non compromettono il carattere originario ed autentico dell'opera tradotta). E che in sala di doppiaggio non si possa che copiare (pena la mediocrità del dialogo) e che in essa è escluso tutto ciò che può essere un creare, lo arguisco da queste righe in cui Dino Falconi (1) ci spiega le difficoltà del solo « parlato », negli stabilimenti di sonorizzazione, fuori dei teatri di posa: « In molti film vi sono scene che... vengono girate mute. Accade allora che gli interpreti di tali scene siano poi costretti a doppiar loro stessi. *Strano a dirsi, la cosa è assai più ardua che non doppiare gli altri.* Così mi hanno confessato attori che hanno sperimentato entrambe le forme di doppiaggio. È come — mi ha detto ad esempio mio padre Armando — se nella mia mente esistesse ma annebbiato il ricordo dell'intonazione usata per quella battuta. Ed avviene, alla fine, che quando in sala di proiezione sonora, mi è dato assistere alla scena definitivamente ultimata, io non posso fare a meno d'avvertire con precisione inesorabile la mancanza di contemporaneità delle due riprese ». E sèguita recando ad esempio l'enunciazione della ricetta del ragout in « *Re burlone* », ripresa appunto con questo sistema: anche se il pubblico, come dice Falconi, non si accorse dell'artificio, io ricordo però d'aver avuto, in quel momento, la sensazione come di qualcosa che non andasse: e la spiegazione l'ebbi molto tempo dopo.

Da tutte le parti si arriva dunque alla conclusione che il recitare è veramente un creare: come tale ha infatti bisogno di certe determinate condizioni ambientali ed obbedisce a ben precise leggi. Allora, valendo l'assioma: « buon attore = buon film; cattivo attore = cattivo film », ritorna a galla la teoria del « collaborazionismo ». Senonchè l'esigenza di concepire in modo unitario la creazione artistica, non può non screditarla, subito al suo apparire, inducendo ad un più attento esame del problema.

Io sono del parere che il *creare* dell'attore sia di grado inferiore a quello del regista come quello che pur richiedendo temperamento artistico (e non soltanto in senso contemplativo) è pur tuttavia inadatto,

(1) « Il Popolo d'Italia », 27 maggio 1937.

o — meglio — insufficiente a far dell'arte (1). Ciò è tanto vero che l'attore sta sottomesso alla volontà del regista, se ne lascia guidare e da essa riceve significato e valore il suo operato. Qualora il primo prenda la mano al secondo, mancherà al lavoro ultimato quel carattere di coerenza artistica che gli è pur necessario. Ci si domanda, ora, in che modo si sviluppa quest'azione dell'uno sull'altro, in guisa che l'uno diventi — per così dire — la nota d'un'intuizione lirica altrui. La cosa sembra, a prima vista, inconcepibile e sappiamo che ciascuno di noi tende sem-

---

(1) Così crudamente formulata, questa sentenza potrà non piacere a molti e sembrerà, anzi, senz'altro, decisamente in se stessa contraddittoria.

Ora, la premessa fondamentale da cui non si dèroga è questa: il concetto dell'unitarietà del fare artistico deve essere difeso con la massima intransigenza perchè ogni e qualsiasi debolezza, anche velata, anche sottaciuta, nel difenderlo ci fa riprecipitare nella deprecata teoria collaborazionistica e manda d'un colpo a picco la leggiadra navicella in cui esso veleggia con la sicura presunzione della propria invulnerabilità. Quindi il film lo fa il regista: e nessun altro e nessun altro e nessun altro! Ma, d'altra parte, la figura dell'attore è quella che più autoritaria delle altre si leva di contro al regista per togliergli lo scettro, o almeno per tenerne in mano anch'esso un pezzettino.

Effettivamente l'attore qualcosa di suo, nel film, ce lo mette e dalla sua personalità la figura del regista resta spesso in certo qual modo condizionata. Nè il regista può, il novanta per cento delle volte, fare a meno di attori intelligenti, efficaci e insomma artisti, poichè — alla resa dei conti — il regista può ben consigliare o prescrivere un tono di voce o un gesto, ma quel tono di voce e quell'atteggiamento spetta all'attore assumerlo e da lui dipende che non siano retorici nè grotteschi nè artificiosi o stentati, bensì che abbiano naturalezza, spontaneità, immediatezza e via discorrendo: termini tutti sinonimi tra di loro e attributi del concetto di « arte ». Ma tralasciamo il caso in cui l'attore prende la mano al regista (e diventa egli stesso il regista), perchè allora il problema è già risolto per il venir meno, sin dalle basi, d'ogni ragione di dualismo: tralasciamo anche il caso in cui il dualismo si ripercuote con triste effetto sul carattere, non più unitario ma incoerente, del lavoro che si compie: e consideriamo invece il caso del film in cui la recitazione d'un grande interprete e la regia d'un grande direttore non compromettono l'unità di tono di stile di ispirazione. Proprio qui mi pare necessario pensare a quella che ho detto l'« insufficienza dell'attore a far dell'arte ». Ogni altra risoluzione è impossibile perchè se si suppone che l'attore si sia conservato libero e indipendente dal regista, ciò fa a pugni con la premessa che si tratta d'un grande regista e, poi, si è premesso anche che il film è dal lato artistico unitario nè quindi si può pensare ad un alterno prevalere delle due personalità. Se d'altra parte si rifiutasse la risoluzione proposta, si dovrebbe arrivare alla logica conclusione che quel tipo di film è impossibile e che grande attore + grande regista = film disunito: il che invece è smentito in pieno dall'esperienza, anche se non quotidiana, dei fatti, la quale ci dice che di simili film non c'è — no — abbondanza, ma che pure, qualche esempio d'essi non manca. Ed allora, ecco che la grandezza d'uno dei due artefici va intesa in diverso senso che la grandezza del-

pre — anche e soprattutto in arte — all'espressione di sè: e soltanto di se stesso. Ma nel nostro caso interviene l'efficacia modellatrice del genio dell'artista sulla psicologia, sulla sensibilità, sull'animo altrui ch'egli deve giungere (non potendosi limitare a manovrare l'attore come una semplice marionetta) a foggiare, a plasmare sulla propria (scusatemi se è poco!): così che l'attore faccia spontaneamente —e, dunque, con spontaneità — quel che deve fare e riesca mentre esprime se stesso ad esprimere il dramma lirico di quell'altro: per questo è bene che quell'attore lavori sempre con quel regista che l'ha educato e formato, e che il regista si valga di quegli attori da lui già altre volte diretti e con

l'altro; e l'una sovrasta l'altra non per una differenza di grado, ma per una differenza di natura, cioè non perchè uno sia maggiore e l'altro minore artista, ma perchè uno lo è e l'altro non lo è, o lo è in altro senso (che è un diverso modo di dire che non l'è). E, allora, in chè senso lo chiamiamo artista? Lo chiamiamo artista in quanto gli occorre non solo la tecnica, ma anche naturalezza spontaneità scioltezza nella recitazione, efficacia emotiva. Ma se tutte queste doti sono indispensabili, non sono sufficienti a fare l'opera d'arte, il bel film. E se il regista deve sapere ben scegliere gli attori ai quali si addice la parte che vuol loro assegnare, ciò ridimostra, è vero, che l'interprete non è un burattino qualsiasi, ma insieme ci riconferma nell'idea che l'attore vale per quello che di lui fa il regista. Perchè, che cosa importa che un attore sappia rappresentare bene questo o quel sentimento, anche nelle sue sfumature, quando questa rappresentazione resta un frammento a sè, isolato, e non si inquadra in una complessa e pur unitaria concezione artistica? Certo d'un bravo attore che sappia ben esprimere uno stato d'animo dovremo lodare la sincerità, l'umanità e via discorrendo: ma quello stato d'animo, così rappresentato, non è ancora arte, appunto perchè non si inserisce in una più vasta intuizione lirica, in cui esso vibri come una nota di una sinfonia. Anche uno strumento musicale, per essere costruito con più sapienza, può mandare note più melodiose d'un altro, ma ciò non vuol dire che quelle note che da esso ricaviamo, siano, singolarmente prese, il *bello*, soltanto perchè sono più belle delle altre d'un altro strumento. E se quello strumento ci è indispensabile per sonar bene, esso, da solo, non basta a quello scopo. Così, anche gli attori sono corde che il regista fa vibrare al suo talento, e quanto più sensibile sarà la corda, maggiore sarà la dolcezza della musica: ma il difetto, o il merito, principale sarà sempre della mano che le fa vibrare... In altri termini: « Serie di immagini, le quali a una a una appaiono ricche d'evidenza, ci lasciano poi delusi e diffidenti quando non le vediamo generarsi da uno stato d'animo, da una *macchia* (come soglion dire i pittori) da un motivo e si seguono e si affollano senza quella giusta intonazione, senza quell'accento che ci viene dal cuore ». Io credo che queste righe del più geniale teorizzatore intorno al bello, ben si possano attagliare al nostro caso particolare. Del resto, per continuare citando dalla stessa fonte: « che cosa è un personaggio di dramma o di romanzo fuori della sua relazione con tutti gli altri personaggi e l'azione generale? ». Questa domanda si può ripetere identica anche per i personaggi della vicenda cinematografica: e la risposta è palese. Ecco per qual ragione l'attore è insufficiente, da solo, a far dell'arte.

i quali si è stabilita una più pronta e diretta intesa e una più immediata corrispondenza. Ogni regista nuovo, infatti, dovrà distruggere il lavoro di chi lo ha preceduto: cosa difficilissima, mentre la logica prescrive che ogni artista si serva di materiale vergine: creare la sensibilità d'un attore è più agevole che modificarne una preesistente, forse radicata da lunghi anni e spesso differentissima da quella che le si vuole sostituire. Sappiamo anche di attori che con certi registi rendono bene e con certi altri no; sappiamo di attori « scoperti » e lanciati da quello o quel regista, ma che venuti nelle mani d'un altro sembrarono immeritèvoli della loro pur giusta fama.

Avviene, invece, per il solito, che, oltre al soggetto ed alla sceneggiatura, il regista riceva dal produttore, — scelti talvolta con criteri ben diversi dai legittimi — anche gli attori, forse ottimi, ma forse anche refrattari alla direzione di colui a disposizione del quale sono messi. I risultati (in senso artistico, naturalmente) sono noti...

LA MUSICA

Qualcosa di simile a quanto si è detto per l'attore va ripetuto anche per il musicista: e siccome, se quest'ultimo è un genio, non potrà mai soggiacere ad una qualsiasi influenza altrui, si giunge all'apparente paradosso: che un buon commento musicale ad un film può essere dato solo da un mediocre musicista (1). Del problema della musica nel film si è discusso, nel 1939, come pure due anni prima, al Congresso Internazionale di Musica del Maggio Fiorentino. La discussione la impostò Ugo Ojetti: e l'impostò in un modo che io ritengo a priori illegittimo. Il tema, dunque, era: « La supremazia o la servitù della musica nella cinematografia ». Vari relatori (Luigi Chiarini, Mino Doletti, Francesco Pasinetti) parlarono con dottrina e con acutezza di vedute non di rado indiscutibili; ma in questo riassuntivo disegno delle funzioni del regista, non si vuole intraprendere una discussione parti-

---

(1) Intendo alludere al musicista che fa, non della cattiva musica ma — se è lecito dirlo — della bella « musica mediocre », cioè, in sostanza a quello che diciamo il « bravo » musicista, che ha talento, ingegno — se vogliamo — ma non ancora in tanto e così sublime grado da raggiungere l'eccellenza la quale è sinonimo di individualità nettissima e insopprimibile: ed appunto si asserisce qui la necessità per il regista di annullare la personalità d'ogni altro che lavori accanto (e sotto) a lui, facendo, al suo posto, trionfare la propria.

colareggiata delle singole opinioni, che ci condurrebbe troppo lontano, bensì si vuole contestare l'opportunità del tema. Non si dice ad un pittore quale elemento (il colore, o il disegno, o la composizione, o altro che sia) debba prevalere nei suoi quadri: o che egli deve tra loro stabilire un giusto equilibrio (formula vaga e di scarso interesse speculativo e pratico). Ci si limita ad osservare *come* li adopera, affinchè delle nostre constatazioni ci possiamo servire nel definire il suo stile ed i suoi mezzi espressivi: così deve accadere a proposito del regista che ha il diritto, (ove abbia la capacità di farlo valere) di fare quello che vuole e dei vari elementi — e tra essi la musica — di servirsi come più gli aggrada. In pieno parlato egli è anche padrone di fare del muto! Soltanto, *deve saperlo fare*. La legge fondamentale da cui non si dèroga è questa: come ogni altro che lavori nel film, così il musicista deve ricevere tutte le istruzioni dal regista. S'intende che nè questa nè le analoghe leggi enunciate o da enunciarsi (tutte riconducibili, però, ad un unico schema, come unitario dev'essere il processo creativo dell'artista e come unitario vuol essere il nostro modo di ricostruirlo e d'intenderlo) valgono per tutto quanto si definisce (e nella definizione è spiegato il suo limite) interessante, divertente, carino, simpatico, ecc., e di cui tanti esempi ci vennero dall'America, dov'è noto che impera il principio industriale del collaborazionismo, coi risultati dal punto di vista dell'arte da ognuno risaputi: qui si parla, al contrario, di ciò che vuol essere chiamato « bello » nel senso più pieno della parola.

Si è affermato, dunque, come cosa logica, che un ottimo commento musicale non può essere dato che da un mediocre musicista. Infatti ove la musica fosse troppo bella (e cessasse dall'essere commento del film per affermarsi quale cosa già in sè compiuta e perfetta), noi cesseremmo di guardare il film: chiuderemmo gli occhi per sentirci più raccolti e ci abbandoneremmo al piacere ineffabile dell'ascoltare... Lo facciamo sempre, anche se gli occhi restano aperti senza vedere, ogni volta che assistiamo ad uno dei film cosiddetti musicali: in cui le trame più sciocche sono pretesto all'inserzione di brani tolti ai maggiori capolavori del teatro — per il solito — lirico, e queste hanno spesso lo scopo e sempre il risultato di far dimenticare l'insipidità della pellicola in sè... Ad essi non appartiene, in verità, il corto metraggio « *Armonie pucciniane* », il quale, a parte la primitività e la discutibilità stessa della coscienza cinematografica di chi lo « girò » si deve dire inutile: la musica è quello che è e le visioni fotografiche dei luoghi in cui l'artista visse e da cui trasse l'ispirazione non ci fa

nè caldo nè freddo e anzi disturba dalla musica. Se anche è vero che da essi Puccini fu spinto alla creazione delle sue opere immortali, il conoscerle poco ci giova chè a noi basta la trasfigurazione musicale che la sua arte ce ne ha dato. Tale giudizio si applica, in sostanza, prendendo le mosse dal caso particolare, a quel tipo di film. Resta con ciò preclusa la possibilità di trasportare sullo schermo la grande musica? *No.* Ogni velleità di creare ad essa un commento visivo è fatalmente destinata a cedere nell'inutilità o, peggio, nella retorica; allo stesso modo di tutti i tentativi di rifare il verso con parole nostre, a un grande poeta o di rifare in prosa quel che un altro ha fatto con i colori o con lo scalpello: tentativi nei quali si ottiene come risultato qualcosa spesso di più brutto, sempre di diverso dal modello. Ma è anche vero che la musica assume nell'anima nostra, in certe particolari circostanze ed evenienze, una risonanza tutta particolare, che nel momento successivo non sarà forse più la stessa: anche una musica allegra, può alle volte risonare fastidiosa o — perchè no? — lugubre nell'animo nostro. Compito del regista sarà dunque di saper esprimere la reazione del personaggio a quella musica ch'egli ascolta o canta: un esempio tipico e bellissimo l'abbiamo nel film *Maman Colibrì* quand'ella, nella villetta d'Algeri, sente tristemente morire il suo sogno d'amore, mentre sfiorisce la sua ultima giovinezza e la raggiungono, invece, le note fresche ed argentine d'una canzone agile d'amore in gola giovanile. In questi casi, per lo più, non conviene suonare tutto il pezzo, come lo suonerebbe il disco o come si farebbe alla radio oppure in un concerto, ma il regista deve scegliere quei motivi che gli servono e sopprimere gli altri così che se lo spettatore chiude gli occhi sia condannato a non capire niente: neanche la musica.

* * *

Quel che s'è detto del musicista e della musica non lo sto a ripetere per tutti gli altri rappresentanti delle varie forme artistiche: pittura, scultura, architettura, più i figurinisti, i modisti, i truccatori, gli scenografi, ecc. Di tutti i casi in cui musica, pittura, scultura, architettura abbiano un mero valore « realistico » (e nel fotogramma ci potrebbe essere il Duomo di Milano come il Cupolone di S. Pietro o la stazione di Firenze; e al posto del « Figaro, Figaro... » di Rossini potrebbe stare il lamento di Federico dall'*Arlesiana* oppure il « Parlami d'amore, Mariù... », ecc.) di tutti questi casi mi disinteresso. Ho detto

infatti che mi sto occupando di ciò che è bello nel vero senso della parola; e quando in un film c'è della roba che potrebbe anche non esserci o che pure non si stenterebbe a sostituire con altra tutta opposta, cosicchè l'espressione manchi di necessarietà, d'individualità, di insostituibilità, allora quel film andrò a vederlo per passare più o meno spensieratamente due ore o un'ora e mezza: non mai con preoccupazioni d'ordine estetico.

LA FOTOGRAFIA

Resta ora da vedere un altro elemento costitutivo del film, o — meglio — quel complesso d'elementi che si dice la fotografia. E poichè si sente parlare di « fotografia artistica » e si è giunti a riconoscerla come un'Arte (dando l'appellativo d'artista al fotografo) si può vedere se non è vero il contrario e come, ad ogni modo, conviene sfruttarla allo scopo di renderla elemento insopprimibile nella creazione di qualche cosa da riconoscere veramente Arte. Questa è il cinematografo, e il problema concerne dunque, da capo, il regista.

La capacità della fotografia di superarsi in opera d'arte è da alcuni categoricamente negata, da altri ammessa: i quali ultimi, però, non esitano — per lo più — a tenere la fotografia in conto, soltanto, d'arte minore: incapace, cioè, per sua naturale limitatezza ed insufficienza di divenire mezzo espressivo non già dell'ingegno, ma sì del genio artistico.

Certo, càpita spesse volte di trovarci sotto gli occhi stampe fotografiche che, proprio, non ardiremmo porre sul piano delle fotografie comuni di solo carattere documentario. Esse presentano infatti determinati pregi nella composizione, nella distribuzione delle luci, nella inquadratura, ecc., che il fotografo ordinario non sa ricavare. Egli ottiene cose che non portano l'impronta dell'attenzione e della passione creativa, giacchè questa, nel suo caso, è rimasta totalmente estranea e sono entrate in gioco le pure forze fisiche e chimiche: mentre l'uomo non vi ha aggiunto che la minima quantità (necessaria e sufficiente) d'accorgimento tecnico. Gli effetti luminosi e scenici che possono apparire in una « bella » fotografia non sono, invece, in natura *da sè*, bensì appaiono nella fotografia solo quando l'uomo li abbia egli stesso creati: o introducendo nella realtà su cui s'appunta l'obbiettivo particolari mutamenti, sì che la lastra ne resti impressionata in un deter-

minato modo piuttosto che in altro, oppure sfruttando nell'impressione, nello sviluppo, nella stampa certi accorgimenti tecnici, non escluso il ritocco, talchè il risultato definitivo, quando tutto sia stato ben studiato e calcolato, sia quello (e non altro) primamente immaginato e voluto. Il che sarebbe, dunque, a rigore, non già un fotografare una realtà data, bensì un creare una realtà nuova. Abbiamo, allora, la « bella » fotografia, che comunemente si definisce, senz'altro, « artistica ». Se però ci vien fatto di richiamarci mentalmente a qualcosa di veramente artistico, anche, mettiamo, alla pura e semplice riproduzione fotografica d'un bel quadro, ci convinciamo che non breve distanza corre tra la più bella fotografia e la vera arte. Si tenta allora di conservarle il carattere di genere artistico, ma su di un piano inferiore. Senonchè, sappiamo, è assurdo parlare di arti minori e di arti maggiori come se la perfezione artistica fosse vincolata da una, per altro insussistente, maggiore o minore capacità espressiva della materia: laddove è certo che non la materia è più o meno aperta o sorda all'intenzione dell'arte, bensì che l'artefice ha maggiore o minore capacità di plasmarla e di accordare la forma all'intenzione sua. Nell'uomo, e non nella materia per sè uniformemente inerte, si dovrà sempre cercare il difetto o la virtù. Allora, le possibilità sono, nel nostro caso, due: o la fotografia come mero prodotto di azioni chimiche e di accorgimenti tecnici più o meno raffinati non è arte allo stesso modo come non lo è la matita con cui scrivo, o il vestito che indosso, o le scarpe che porto, per quanto lussuose possano essere e per quanto abile ed esperto possa essere stato il sarto o il calzolaio; oppure la fotografia non è soltanto questo: ed allora sarebbe arte, nè maggiore nè minore in linea assoluta — che è distinzione illogica — ma più o meno grande a seconda del temperamento poetico del fotografo. Che se gli esempi che sinora abbiamo potuto consultare sono mediocri, non perfetti, ciò vorrebbe dire che la perfezione sarebbe ancora da raggiungersi, non già che sia irraggiungibile. Non è dato prevedere il futuro, ma una cosa è certa, e cioè che la fotografia, finora, se ha palesato tal quali « possibilità » artistiche, non è però andata oltre un certo grado che taluni le vogliono riconoscere di « suggestività », mentre non mancano — d'altra parte — buone ragioni per dimostrare effimero e contingente e passeggero anche questo carattere: insomma, fin'ora nulla ci autorizza ad affermare che in sè medesima la fotografia sia stata arte.

Pure, con essa si è fatta e si fa dell'arte talora grandissima: e la fotografia vi appare come elemento indispensabile alla creazione, come

ineliminabile mezzo dell'espressione, come materia che vuol essere adeguatamente trattata perchè se ne ottengano certi precisi effetti. Chè, finora, abbiamo parlato della fotografia o, meglio, delle fotografie singole stampate sulla carta dei libri, dei giornali, delle riviste illustrate, ci siamo riferiti alle immagini isolate ottenute impressionando quella determinata porzione del rotolo o la lastra, abbiamo sempre pensato al « quadretto » ed abbiamo voluto applicare nel giudizio quei principi a cui ricorre il critico nell'esaminare un disegno, una xilografia in bianco e nero oppure una pittura, quando c'entrano anche i colori. Si è anche visto che in tal caso il giudizio è negativo: ma abbiamo sollevato riserve (sebbene poco persuasi della necessità di farlo) su quello che potrà essere in avvenire. Ad ogni modo, se si debbono ritenere come definitivi i risultati del passato, una cosa è certa: che la fotografia come fotogramma è sempre stata la frammentarietà: la non arte; questa ha potuto sorgere solo dal superamento della frammentarietà, nella successione dei fotogrammi, cioè nella cinematografia. Allora, il fotografo non è più esso stesso l'artista, ma il preparatore d'un materiale che dovrà essere utilizzato insieme con altra materia ed altro genere.

Quella che è, invece, la stampa fotografica e che compare sui libri, sui giornali o nelle mostre, quella che si dice « bella » fotografia, fotografia « artistica » non ha vita effettiva da sè sola, ma soltanto ha valore di « studio », di tirocinio per imparare i vari, anzi numerosi e complicati procedimenti tecnici, per scoprirne dei nuovi, per farsi abili nel trovare il punto di vista più adatto, nello sfruttare, o addirittura nel modificare nel modo più acconcio le condizioni fisiche e chimiche (ottiche e luminose, di tempo, di capacità reattiva dell'emulsione...) che danno luogo a quello che globalmente si dice il processo fotografico. Divenuto perfettamente padrone del mestiere, il fotografo potrà dunque sempre rispondere alle richieste del regista, che avrà, volta a volta, bisogno di fotografie fatte in un modo piuttosto che in un altro (violentemente chiaroscurate o morbide, nitide o velate, con certi giuochi di luce o con certi caratteri nella composizione scenica). È naturale che, però, il regista dovrà conoscere le possibilità del mezzo tecnico ch'egli ha a disposizione e dovrà avere una niente affatto superficiale, ma vera e propria cultura fotografica, allo stesso modo — poniamo — dell'intagliatore in legno o dello scultore che devono conoscere (anche se non per formule certe, in un modo non meno sodo) le leggi della durezza dei corpi, della materia su cui lavorano: allo stesso modo dell'architetto, che nel pensare forme architettoniche non deve prescindere dalle possi-

bilità della materia (legno, pietra, laterizio, cemento armato) con cui deve costruire in modo stabile e duraturo.

Ho detto che il fotogramma è la frammentarietà: mi spiego subito con qualche esempio. Ci si può riferire, dunque, ai film — poniamo di Luis Trenker, nei quali tutti sanno quanta copia sia sfruttata di belle fotografie. *L'Imperatore della California* abbonda di paesaggi, nella *Grande conquista* l'occhio si rivolge spesso e volentieri a mirare dal basso l'alta e imponente mole del Cervino. Orbene, se un paesaggio, una fotografia d'alta montagna che è in un film di Trenker, la guardiamo sul cartellone davanti alla porta della sala cinematografica, la troviamo in tutto simile alle innumeri cartoline illustrate che sono in commercio in ogni villaggio alpino, dove, per la frequenza dei turisti possano trovare rapido smercio. Come tale, quella fotografia non presenta nessun particolare carattere di bellezza e nemmeno quello che pur le conferirebbe maggiore suggestività, di novità fotografica. Pure, noi sappiamo che Trenker riesce mediocre negli interni e fa altrove le sue migliori prove: nelle scene all'aria aperta, tra terra e cielo, senza l'intrusione di molte figure animate. Protagonista è allora la natura: essa riempie la fotografia. E non è già la natura in questo o quel particolare aspetto visto da vicino, non sono le piccole cose che interessano, ma le distese larghe di mondo e di cieli: le vedute ampie. In questa vastità che dòmina, una figura umana quasi spersa e lontana pone a confronto ciò che è piccolo con ciò che è grande. Ma l'uomo non si lascia signoreggiare, ma vuol egli dominare la distesa che l'avvolge: e questa lotta dell'uomo contro la natura è la parte più essenziale dell'arte di Trenker. Giacchè la natura è qualcosa che bisogna vincere. Bisogna vincere il deserto col lavoro tenace, bisogna vincere la montagna con la tenace perseveranza. E il ricorrere frequente dinanzi agli occhi dell'uomo, pur nel riposo, della visione della natura da vincere, della montagna inviolata, significa, nella *Grande conquista*, l'ossessione ch'essa è per quell'uomo; nel bel mezzo d'una contesa di uomini in fondo alla valle, l'immagine ardua della vetta che si erge immacolata di nevi in un cielo terso d'ogni pulviscolo, dice l'impassibilità della grande natura verso le passioni che si scatenano ai suoi piedi, dice cioè la sua superiorità, la sua inviolabilità: e queste giustificano, nello scalatore, l'ansia di vincerle, unico e primo, con la bravura e con l'audacia.

Quando su giornali o riviste si pubblicano fotogrammi di scene anche belle di questa o quella pellicola — e sono primi piani di grandi attori, oppure quadretti di genere e via discorrendo — non ci fanno,

per lo più grande impressione. Di simili ne vediamo in ogni studio fotografico che si rispetti, in ogni periodico di varietà che ami adornarsi d'una « pagina fotografica ». Quei fotogrammi potranno interessare soltanto chi ha già visto il film perchè, allora, pur così tronche dall'insieme in cui artisticamente vivono, ricordano l'impressione che quell'insieme destò nel momento della proiezione.

Al principio del film *Berlino*, Ruttmann (1) per dare la sensazione del ritmo d'un treno rapido intercalò brevi riprese delle ruote, delle rotaie e dei fili telegrafici con riprese più lunghe dei ganci di due carrozze: così ottenne un effetto di « tre brevi e una lunga » atto ad esprimere l'ebbrezza della velocità. È chiaro che se uno, pur con tutti gli accorgimenti tecnici e con tutta la sua perspicacia, fotografa delle rotaie o un palo telegrafico e connessi fili o due ganci di due carrozze ottiene un risultato artisticamente insufficiente al pari di chi eseguisce, per così dire, fotografie scientifiche sopra macchine, o parti d'una macchina e di congegni.

Abbiamo addotto, così, qualche esempio di come un fotogramma estratto da un film non sia che un insulso frammento e come la bellezza del film non riposi tanto sui fotogrammi in sè, bensì sulla loro successione, anzi, sul *modo* di tale successione, allo stesso modo, in una facciata di chiesa gotica, il merito non è tanto dello scalpellino che ha traforato la pietra, ma dell'architetto che ha avuto la cura — insieme con tante altre — di sistemare in modo degno le une accanto alle altre, in una maniera più tosto che in un'altra, tutte le pietre traforate (2).

Si obietterà che se il carattere di frammentarietà si può dunque riconoscere al fotogramma avulso dalla sequenza cinematografica (per-

---

(1) Enciclopedia Italiana: alla voce « Cinema ».

(2) Naturalmente, sia le pietre traforate, prese ad una ad una, quanto ogni singolo fotogramma dovranno rispondere a certi determinati requisiti d'eleganza, di perfezione tecnica ed artistica, sui quali riposa — in definitiva — l'effetto totale e senza i quali esso effetto sarebbe peggiore e ad ogni modo diverso: questo perchè la vita del tutto ha origine nei particolari e l'azione creatrice, nella sua unitarietà, ha le sue diramazioni capillari che la portano ad informare di sè ogni dettaglio. Solo a tal patto, del resto, essa salva la sua unitarietà. Ma ogni dettaglio non ha vita autonoma, bensì soltanto vive nell'insieme, dal quale, se lo strappiamo, perde tutto il suo significato; e se usualmente si parlerà di bellezza del dettaglio, perchè ciò riesce spesso comodo, non bisognerà dimenticare ch'esso non va mai considerato in sè e per sè, ma pensato nella sua relazione con tutto il resto, fuori della quale non è che uno scialbo frammento.

chè in tal caso esso è veramente frammento d'un tutto per il quale era nato come uno degli elementi della composizione) non è però possibile riconoscerlo egualmente alla istantanea usuale. Infatti si potrebbe dire: di che cosa sarebbe frammento dal momento che non c'è stato affatto bisogno di separarlo da una sequenza di fotogrammi per il solo motivo che questa non esiste? L'immagine che abbiamo sott'occhio — si proseguirebbe — è nata da sola, e non ha mai fatto parte d'una pellicola destinata alla proiezione: il suo posto è pertanto nell'album: non è un frammento perchè non è stato staccato da nessuna parte. Si tratta d'un ragionamento capzioso. Ogni fotogramma cinematografico può benissimo assomigliare a una fotografia da album, anzi, ha, nel modo più assoluto, in almeno una collezione, un'immagine simile. E ciò è tanto vero che ogni fotografia da album potrebbe essere un fotogramma cinematografico e viceversa. Più su ho detto che tutti i paesaggi di Trenker si ritrovano su tutte le pubblicazioni degli uffici turistici delle Alpi o della Svizzera, che i primi piani delle dive o dei divi fanno la stessa impressione di tanti ritratti che si vedono negli studi fotografici, che nessuna differenza c'è tra una scena di genere in una mostra fotografica e in un film, tra un'unica fotografia scientifica e una sequenza di fotogrammi presi su di una macchina in movimento, o su di una bestia, o su di un qualsiasi oggetto e poi introdotti nel film. E le preoccupazioni del fotografo sono, in un caso e nell'altro, sempre dello stesso genere: sempre tecniche, anche se miranti a determinati effetti di chiaroscuro o di linee e di composizione, sia che questi effetti li voglia egli stesso per far mostra di virtuosismo sia che glieli richieda il regista. Allora, se la fotografia che abbiam detto « da collezione » e il fotogramma cinematografico raggiungono gli stessi effetti, avranno anche gli stessi caratteri e quello di frammentarietà che è proprio dell'uno si deve legittimamente riconoscere anche all'altra, la quale « potrebbe » benissimo, ogni volta, essere stata ritagliata da una sequenza, cioè da un film in cui avrebbe sempre avuto una necessità quale elemento cioè frammento della composizione.

Non è difficile, a questo punto accorgersi che, insomma, non ha valore soltanto la così detta « bella fotografia », il « flou », l'oleobromia, il notturno, il controluce, lo scorcio ardito ecc., ottenuti con sapienti artifici, bensì che tutte queste cose dalle quali si usa giudicare la sagacia e la valentia del tecnico sono da porsi, nè più nè meno, sul piano « artistico » delle semplici fotografie chiare, linde, ma senza pretese, che può fare un modesto dilettante, sono da porsi sul piano

delle stesse fotografie che si dicono difettose: o per luci troppo contrastate o troppo ineguali o poco equilibrate, o per l'imperfezione dei mezzi ottici che danno immagini variamente aberrate e scorrette. Al regista, per il raggiungimento dei suoi fini, possono occorrere immagini di tutti i tipi e il fotografo deve sapergliele apprestare.

Conclusione: il processo fotografico ha raggiunto una raffinatezza e una perfezione di mezzi tecnici che *sembrano* permettergli i più ampi sviluppi artistici: ma il fotografo artista, sinora, non è apparso, forse perchè nuovi perfezionamenti, non ultimo quello del colore — dovranno essere apportati. Ma frattanto, la fotografia ha trovato nella cinematografia il suo più utile impiego e fuori d'essa è sempre apparsa espressione limitata e frammentaria.

Si dirà da qualcuno: quando potremo unire un fotografo e un regista ambedue grandissimi, avremo per risultato una somma di perfezioni e ciò sarà molto bello! Io non lo credo, perchè, in tutti i casi, il fotografo avrebbe fatalmente una sua personalità assai diversa da quella del regista e con essa inconciliabile. Egli, inoltre, creerebbe opere d'arte in sè finite e complete: e nessuno, e però nemmeno un regista, può creare il bello con delle cose già di per sè belle — cioè, con della materia già dotata di forma e di contenuto — ma sì con della materia informe, alla quale soltanto è possibile dare una forma e un contenuto.

MONTAGGIO

Cronologicamente ultima, nella creazione del film, viene l'operazione del montaggio: ma, senza dubbio, le modalità secondo cui essa avverrà devono essere pensate e stabilite molto e molto tempo prima che essa avvenga praticamente: prima ancora della ripresa fotografica, la quale va fatta tenendo presente il valore di ciascuna inquadratura nel montaggio. E se vogliamo, nella sequenza, determinati effetti, ci occorrono spesso determinate, e non altre, parziali inquadrature.

CONCLUSIONE

L'esigenza di concepire come unitaria la creazione artistica è insopprimibile. Che cosa ciò significhi nel caso della cinematografia era mia intensione esaminare, discorrendo sul *come* e *da chi* deve essere

fatto il film se si vuole che esso abbia anche la probabilità di riuscire anche un *bel* film. Le domande cui bisognava rispondere erano, dunque: quali funzioni competono al regista? quali, e in che senso, ai suoi « collaboratori »? A chi legge spetta giudicare dell'opportunità del problema e della risoluzione che ne ho data.

DARIO RASTELLI

La cornice prospettica

I pittori di oggi hanno abbandonata la « cornice prospettica », come i poeti lo studio della retorica.

Si è visto che l'evasione dai ceppi di taluni mezzi convenzionali e accademici richiedeva una ribellione franca, aperta, assoluta, e tale atto di coraggio si è compiuto.

Ci si è voluti porre di fronte all'arte in piena libertà, senza ostacoli di sorta, nè vie traverse, nè coibenti di alcuna specie.

La « cornice prospettica » era un decantato quanto vano strumento da pittore, utile — si credeva — a ritagliare in quadri ogni visione della natura, e a suddividere detta visione in successive riquadrature, atte a facilitare la copia fedele del vero.

Si poneva l'artista questo ordigno dinanzi a un occhio, avendo cura di tenere ben serrato l'altro, e guardava attraverso la cornice la natura inquadrata in ben determinati limiti.

Che qualcuno ne facesse uso sarebbe cosa di nessun rilievo, considerando i facili equivoci che in tutti i tempi si creano nell'arte; ma lo strano e il quasi inspiegabile è come tale strumento fosse tenuto in sì grande stima presso gli artisti di altri tempi, da suscitare l'ammirato entusiasmo d'un pittore estroso e rivoluzionario quale Van Gogh.

Infatti in una lettera dall'Aja il grande Vincent così si eprime: « Questo (strumento) fa che sulla spiagga, sul prato, o in un campo, si ha sempre una veduta come attraverso una finestra. Le verticali e le orizzontali della cornice, poi le diagonali e la croce — oppure anche una divisione in quadrati — danno alcuni punti principali con sicurezza, e con l'aiuto di questi si può fare un disegno preciso, che dà le grandi linee e le proporzioni... È una cosa bellissima il dirigere questo schermo sul mare, sui campi verdi, oppure, in inverno, sulla pianura coperta di neve, o in autunno sull'intrico capriccioso di tronchi e rami grossi e sottili, oppure sopra una tempesta. Esso mette in condizione,

con molto esercizio, e continuo, di disegnare con velocità fulminea e di dipingere con la stessa velocità, quando il disegno è fissato ».

Malgrado queste lusinghiere espressioni, le successive generazioni di artisti, quelle stesse che pure esaltarono nel più chiaro dei modi Van Gogh, non credettero nel miracolo della « cornice prospettica », e la dimenticarono con estrema facilità.

Sicchè, segnata la vera e propria decadenza di essa, rimase per qualche tempo all'artista l'uso delle dita (gli indici e i pollici squadrati a mò di cornice) per definire in qualche modo i limiti del paesaggio o delle scene da inquadrare.

Ben presto, però, la pratica quotidiana fece comprendere a quanta maggiore freschezza risultasse improntato un più semplice taglio, affidato all'immediato calcolo dell'occhio, tanto più che esso lasciava all'arbitrio del pittore la disposizione degli elementi della visione, anche se alcuni di essi elementi non rientrassero nei limiti di una reale o immaginaria « cornice prospettica ».

Il pittore rivendicava a sè, in tal modo, il diritto di riordinare la sua visione, diventandone il selezionatore rigoroso, e l'artefice di una nuova visione, nata sui motivi di quella offerta dalla natura.

* * *

La ormai storica « cornice prospettica » continua a vivere tuttora nella macchina da presa del cinematografo, come un inconsapevole retaggio della pittura a quest'ultimo, dal momento che l'inquadratura cinematografica — sappiamo — viene volta a volta definita e racchiusa entro i limiti dell'obbiettivo della macchina, e pertanto controllata, vagliata, ordinata attraverso una specie di superstite « cornice prospettica ».

La ragione di questa sopravvivenza nel campo del cinematografo è facilmente comprensibile.

Sulla strada dell'arte l'uomo ha cercato sempre di abolire ogni via mediata, ogni possibile mezzo d'intralcio, ogni ostacolo tra la materia d'ispirazione e la propria sensibilità, per sempre più direttamente e immediatamente tramutare in arte e fissare le proprie visioni.

Qualcuno, nei momenti d'impeto creativo, ha fin gettato via i pennelli per distribuire con le mani frementi i colori sulla tela, sicchè dalla visione all'opera d'arte era tramite diretto l'artista, macchina umana sensibile a tutte le emozioni, a tutte le sensazioni.

Quando invece l'uomo inventò la fotografia, strinse i ceppi della sua schiavitù a un'altra macchina e, negandosi la gioia di ogni ribellione a taluni mezzi, suscettibili quanto vogliamo di perfezionamento ma non di eliminazione, si precluse la possibilità di fare un'arte che fosse partecipe dei medesimi requisiti delle arti figurative.

Il compito di fissare le visioni della natura fu affidato a una macchina; l'occhio umano fu condannato a guardare attraverso l'occhio meccanico, dal quale la visione perveniva alla lastra, registratrice fredda e meccanica delle immagini che limitatamente le potevano pervenire.

L'uomo si attribuì un compito di controllo sulla macchina, ma non partecipò, se non in veste di revisore, al prodigio meccanico, per il quale era possibile fermare la visione.

* * *

Dalla visione ampia, estesa, quasi non circoscritta, che era nelle possibilità dell'occhio umano, alla visione raccolta, inquadrata, definita nei limiti d'una cornice, il passo era antico quanto la prima pittura.

Tuttavia non era negata all'arte del dipingere la possibilità di estendersi illimitatamente nello spazio, occupare vaste aree di vaste pareti, dilagare in estensioni talvolta impossibili allo abbraccio dello stesso occhio umano. (Si pensi a una pittura murale che occupi in giro quattro pareti d'una stanza).

La pittura narrò per successioni di immagini nello spazio, cioè a dire di più visioni ne fece una sola, estendendone i limiti in tutto lo spazio occorrente al racconto.

E in più l'artista fu arbitro, quando le esigenze gli avessero negato le possibilità di spaziare in vaste aree, di accogliere nei limiti del suo quadro, magari in sintesi, tutti quegli elementi della visione, che fosse stato di suo gradimento accogliere.

Sicchè, posto dinanzi a un paesaggio, l'artista poteva eleggere per sè e inquadrare nella sua tela tutti gli elementi voluti di una visione, magari sopprimendone alcuni, spostandone altri, e armonizzandoli nel più arbitrario dei modi, senza il bisogno di definirne i limiti per mezzo d'un qualunque strumento.

Se poi il problema era di inquadrare elementi mobili, lo sviluppo e il senso dell'opera non derivavano da preoccupazioni di formato, ma erano l'ispirazione stessa, il criterio dell'artista, lo svolgimento e il

ritmo secondo il quale sorgeva nella mente dell'artista l'immediata visione dell'opera, a determinare il senso e il formato del quadro.

La macchina, per contro, dirigeva su alcuni punti il suo occhio angusto, ad accogliere solo quanto le era possibile abbracciare col suo sguardo.

Talchè tra l'arbitrio dell'uomo di inquadrare in una data cornice anche una selezione di elementi che rientrano nella visione possibile ai suoi occhi, e la tirannia della macchina pedante e gretta, il passo è piuttosto recente e porta la data dell'avvento della fotografia.

Il cinema fu la vera salvezza della fotografia.

Stretta nelle angustie di cui abbiam detto, essa sarebbe rimasta la classica forma del ricordo borghese tramandato ai posteri, e avrebbe avuto una storia banale, vana, monotona, se il cinematografo non fosse venuto a darle una funzione narrativa di grande importanza.

La prima idea, infatti, che si ebbe sulle possibilità del cinema fu di impiegarlo come insuperabile mezzo di documentario, proprio come era stato fino allora della fotografia.

In seguito, con la ripresa della *Passione di Oberammergau*, se ne scopersero i valori drammatici, e si pensò al racconto.

Il cinema si pose a narrare per successioni di immagini nel tempo, cioè a dire, suddivise la visione in più ristrette aree, e ne diede visioni frammentarie, susseguentisi nel tempo.

Nella mente dell'uomo si addizionavano tali frammenti, e ne sortiva infine una visione completa.

* * *

Si avvantaggiò da un lato la fotografia; si avvantaggiò tanto da dare il via a una nuova arte del narrare per mezzo di immagini visive; ma nello stesso momento che si apprestò a muovere passi nello spazio, anzi nel tempo, si avvinse ai piedi i ceppi di un unico « formato ».

La visione poteva, fuori del cinematografo, essere inquadrata in un senso svolgentesi orizzontalmente o verticalmente, a seconda delle necessità dei motivi in essa dominanti, così come avveniva nel quadro dipinto.

Nel cinema, invece, scoperte le possibilità di dare una idea completa della visione per via di successivi frammenti, abbandonata ogni altra preoccupazione, bandito ogni ulteriore interesse a potersi muo-

vere nel senso da noi accennato, fu scelto un « formato » rettangolare, avente per base il lato più lungo.

Ogni visione fu condannata a essere veduta e inquadrata in un'unica cornice prospettica, avente, bene inteso, sempre le stesse dimensioni.

A meno che non si voglia ancora sacrificare la visione, cingendola in zone d'ombra di vario formato, l'inquadratura cinematografica è rimasta tale fin dalla sua nascita, e tale sembra condannata a restare per tutta la sua vita.

Si venne a determinare pertanto un asservimento del racconto cinematografico alle esigenze del formato della pellicola, e, instaurato così il dominio dell'attuale senso orizzontale dell'inquadratura, nacque nel cinema stesso il problema di risolvere sempre in spazi dello stesso formato le infinite combinazioni di elementi compositivi offerti volta a volta dalle esigenze.

Lo spazio rettangolare, avente per base il lato più lungo, diventò un letto di Procuste entro cui allargare o costringere la visione che si aveva di ogni cosa.

Il senso compositivo talvolta ne scontava a caro prezzo la colpa.

Fu, a seconda dei casi, il trionfo del « particolare », ovvero il dissolvimento di solidi e ristretti nuclei compositivi.

Il cinema, nato con molte esigenze particolari alle arti figurative, dimenticò l'esigenza essenziale della libertà di formato, e guardò tutte le cose attraverso una cornice posta dinanzi all'occhio sempre per lo stesso verso.

Unico gioco a sua disposizione restò lo spostamento in avanti o l'indietreggiamento della macchina da presa, sì da rendere più concentrato o più vasto lo sguardo dell'obbiettivo.

* * *

È da notare che in una inquadratura in cui abbondano motivi di linee orizzontali la visione inquadrata acquisterà un senso di quiete, di calma, di silenzio; se, per contro, abbondano motivi di linee verticali, la visione si fa mistica, severa, solenne.

L'uno e l'altro senso in parola possono trovare nel cinema possibilità di accenni, abbastanza notevoli sviluppi, ma non hanno mai spazio per la loro completa attuazione.

La larghezza del quadro cinematografico non può svolgersi oltre i limiti dell'obbiettivo, e tanto meno lo può l'altezza; onde nè la quiete

di taluni quadri del Guardi, nè la festosa amplissima visione della « Caccia notturna » di Paolo Uccello, nè mai lo slancio solenne di alcune tele del Magnasco e di molti trecentisti sono raggiungibili con l'inquadratura del cinematografo. A guardare tra le opere di un qualunque pittore, non è facile trovarne dello stesso formato, se non nei casi in cui vi siano obblighi di dimensioni.

È che con l'idea del quadro nasce volta a volta l'idea della dimensione, dello sviluppo più o meno verticale o orizzontale che avrà la composizione, nè l'artista durerà fatica a riordinare la sua interna visione o quella offerta dalla natura, nei limiti della sua tela.

Il fatto che ogni visione, sia essa pittorica o cinematografica, nasca direttamente nella mente dell'uomo, prima che sia fermata in qualunque modo, presuppone un ordine, uno sviluppo, un senso compositivo sempre vario e diverso, a seconda dei motivi — infiniti motivi — che l'hanno suggerita.

All'uomo inteso a cogliere, e far arte, gli aspetti visivi del mondo e della vita, occorre il pretesto più semplice perchè gli nasca dentro l'idea di una inquadratura: giochi di forme, motivi di linee, masse di colori.

L'idea vien fuori da sè, come una magica apparizione, circoscritta nei limiti nei quali si è autodefinita, vestita nelle vesti delle quali si è spontaneamente adornata, disposta nell'ordine e secondo i motivi ai quali si è automaticamente informata.

I limiti nelle visioni dei pittori variano volta a volta di senso, di motivi, di proporzioni.

La tela si uniforma alla visione che deve accogliere, e nasce il quadro chiaro, nelle sue linee essenziali, nel suo armonioso complesso, nel suo giusto formato.

Diversamente avviene se il pittore ha limiti obbligati per la sua opera.

A meno che la visione non gli nasca felicemente secondo le necessità di detti limiti, sarà un tentativo continuo di aggiungere e togliere elementi, un affannarsi a variare composizione, ordine, motivi.

Tale è anche, e sempre, il rischio per chi debba ordinare le inquadrature cinematografiche.

Non sempre la visione corrisponde alle possibilità dell'obiettivo, talchè diventa laborioso ordinarla e disporla nei limiti fissi.

Pertanto ogni volta che il nucleo degli elementi essenziali può suggerire una inquadratura serrata, tale che possa trovare la sua mi-

gliore risoluzione nel senso verticale, la composizione va diluita, snodata in lunghezza, finchè arrivi a occupare in qualche modo anche i due lati che diversamente rimarrebbero troppo vuoti.

Il peso di tale necessità di colmare i vuoti laterali si fa, per un esempio, ancor più evidente nei « mezzi primi piani » di figure. Si vedono personaggi al centro del quadro, un po' sperduti, troppo soli in tanto spazio che cade sotto il fuoco dell'obbiettivo cinematografico, cosicchè si palesa in pieno l'urgenza di sfondi bene architettati e geometricamente ben composti, se si vuol salvare l'impressione di freddo, di povero, di poca fantasia, offerta sempre dal cinema in casi simili non risolti.

Poi, ancora per un esempio, v'è pure il momento della figura sola, inquadrata per intero in un ambiente.

Poi infinite cose troppo esigue; poi ancora infinite altre troppo ampie per quel letto di Procuste.

E i palazzi devi guardarli sempre a grande distanza se vuoi vederne il tetto; e ancora più indietro, a maggiore distanza, puoi vedere le cime degli alberi altissimi e delle torri o dei campanili che sfiorano le nubi.

Diversamente devi risalire grado a grado, con la macchina, i tronchi di quegli alberi o le mura di quei campanili e di quelle torri, e sospirarne la vista delle vette.

Se hai reso appieno il senso materiale dell'altezza, e il modo di misurarla palmo a palmo, ti è negata la possibilità dell'intera visione.

O, se lo tenti col porti a grande distanza dalla cosa da inquadrare, più vai lontano, più la visione del tuo occhio s'allarga, con l'allargarsi del cono ottico, onde ciò che maggiormente interessava la tua visione diviene una tra le tante cose che vedi, difficilmente il centro delle tante, mai l'unica.

Per i pittori abituati a visioni d'ogni forma, il cinema, mancando di varietà di formato, manca di ampiezze senza limiti e sopratutto di altezza e di cielo.

DOMENICO PURIFICATO

Ricordi di un cineletterato

Questi poveri letterati puri, così vilipesi e aborriti dai puri cineasti! E pensare che quanto di meglio il cinema ha prodotto negli ultimi anni — un meglio che non reca, purtroppo, marca italiana ma per lo più francese — non è che l'equivalente cinematografico d'una letteratura pura, e cioè intesa come arte e non come mestiere, con quei film immersi in atmosfere torbide o allucinate, con quei dialoghi allusivi ed essenziali, con quella rappresentazione d'una realtà pregnante di significati lirici!

Ma non ho alcuna voglia di cacciarmi in una questione così spinosa, la quale oltretutto sarebbe inutile, perchè la nostra cinematografia ha assai più bisogno di bei film che di bei discorsi. Intendo solo difendere alcuni letterati che fecero del cinematografo nell'immediato dopoguerra (tra i quali fu anche il sottoscritto) dall'accusa mossa contro di loro da Francesco Pasinetti nella sua *Storia del Cinema,* dove dice che « i produttori continuarono a rivolgersi a letterati per avere le trame dei film da far interpretare agli attori che in quel tempo andavano per la maggiore » (pag. 73). Quella che io trovo assolutamente inesatta è la conseguenza che Pasinetti tira dall'intervento dei letterati nelle cose cinematografiche: che cioè « si venivano a contrapporre in sostanza delle didascalie al dinamismo visivo ». Questo non è vero per quanto riguarda me; e forse non è vero, se ben ricordo, neppure per quanto riguarda gli altri due letterati citati dal Pasinetti: Luigi Pirandello e Umberto Fracchia.

Che in quel tempo i film abbondassero di didascalie, è un fatto che non può essere contestato. Erano i tempi del muto, e bisognava pur fissare nelle didascalie le battute del dialogo che oggi gli attori fanno intendere con la loro voce, e talora spiegare al pubblico con le scritte qualche precedente o qualche particolare non visivo dell'azione. Ma nei film che io misi in iscena servendomi di soggetti o riduzioni altrui (tra

i quali fu proprio quel film *La rosa,* tratto da una novella di Pirandello, che Pasinetti definisce il « più curioso se non addirittura importante » prodotto dalla Tespi Film) in quei film, dicevo, io mi studiai di ridurre le scritte allo stretto necessario, perchè pensavo che il cinema era azione visiva e non lettura d'un libro. E nel film che ideai, scrissi e misi in iscena da me, *Una notte romantica,* (per il quale Pasinetti osserva giustamente che mi ispirai ai racconti di Edgar Allan Poe) soppressi quasi interamente le didascalie, poichè era in mio potere di farlo.

In questa mia avversione alle didascalie (cosa ben diversa, dunque, da quella mania parolaia che, secondo il Pasinetti, i letterati avrebbero portato nel cinematografo tra il 1919 e il 1921) io obbedivo non soltanto a una mia personale concezione del cinema, ma anche alla fortissima impressione che mi aveva fatto un film tedesco visto qualche anno prima, nel 1915, quando non mi passava neppure per la testa che un giorno avrei fatto il « cinematografaro ».

* * *

Qui bisogna che faccia alcuni passi indietro, e risalga al mio primo incontro col mondo cinematografico; incontro puramente occasionale e alquanto umoristico.

Nell'estate del 1912 mi trovavo a villeggiare a Piediluco, paese umbro dove la sorte ha voluto che in un giorno, ahimé, lontano io venissi alla luce di questo nostro mondo. Piediluco bagna il piede delle sue case nel bel lago omonimo, che io una mattina stavo attraversando come al solito a nuoto, quando vidi arrivare sulla piazzetta un « brek » (ancora si andava poco in automobile) da cui scesero dei gitanti. Essi mi videro poco dopo uscire dall'acqua, e passare accanto a loro con un accappatoio fratesco buttato sulle spalle; mandarono a dirmi da un comune conoscente che desideravano di parlarmi. Il conoscente m'informò trattarsi nientemeno che di Fausto Salvatori e di Lucio d'Ambra; ed io mi domandai perchè mai così illustri personaggi desiderassero parlare a un oscuro giovanotto come io ero, che nulla aveva a che fare con la letteratura e tanto meno col cinematografo. Tuttavia andai.

Devo dire che in quella mia prima gioventù ero magro, capelluto, con una barbetta alla nazarena che m'ero fatta crescere ventenne per darmi dell'importanza, e mi serviva ad intimidire i miei scolari ora che aveva incominciato ad insegnare lettere in un ginnasio romano. Mi parve gran cosa conoscere il caramellato Lucio e il barbuto Fausto, il

quale dopo brevi convenevoli mi spiegò la ragione di quel richiamo. Cominciò col dire d'aver scritto un film sulla vita di Nostro Signore, intitolato *Christus*, che tutto era pronto per girarne le prime scene, ma non s'era ancora trovato un attore che rassomigliasse a Cristo. E, ascoltando l'alata parola del poeta dannunziano, io pensavo: « Perchè viene a raccontarlo proprio a me? ». Ma ecco che il Poeta giunge al fatto: « Quando siete uscito dall'acqua, parevate l'immagine vivente di Cristo. Volete essere voi il protagonista del mio film? Provatevi. Ci sono da guadagnare cinquemila lire, e un bel viaggio in Egitto. Mi toglierete una preoccupazione, e farete un buon affare ». Io restai sbalordito, poi mi venne da ridere. Professore di ginnasio, con qualche speranzella letteraria, non riuscivo ad immaginarmi attore cinematografico. Me la cavai domandando chi avrebbe fatto la parte della Madonna. « La signorina Leda Gys », disse il poeta Fausto. E io di rimando: « Impossibile: è troppo carina, ed è l'amica di un mio amico. Non vorrei che Cristo finisse per concepire sentimenti men che puri verso sua madre ». Così declinai l'offerta, che m'ha lasciato qualche rimpianto. Chissà che oggi, invece di rompermi la testa a scrivere articoli e romanzi, non guadagnerei centomila lire al mese, come Vittorio De Sica o Amedeo Nazzari.

* * *

Da quel giorno non pensai più al cinematografo; però continuavo ad andare a vedere i film nuovi, con un animo curioso e disinteressato. Finchè una volta, nel maggio del 1915, mi trovai alla prima d'un film tedesco, al Cinema delle Quattro Fontane. Cominciò col titolo *La fanciulla straniera*, e il nome dell'autore del soggetto, Arturo von Hoffmanstal; poi non si vide più nessuna didascalia. Si vide invece una sala gremita di beoni d'un ristorante notturno, con in fondo un gran vetro che dava su una piazzetta buia tipo vecchia Germania. Entrava una coppia bellissima, un giovane biondo e una donna piena di gioielli, che si sedevano a un tavolo davanti al vetro con un'aria profondamente annoiata. Ed ecco che dal buio della piazzetta venivano avanti due ceffi briganteschi, cappellacci mantelli e barbe da caricatura, i quali spingevano verso il vetro una strana ragazza coperta da uno sbrindellato vestituccio nero, magra e dura come una bambola intagliata nel legno, e l'obbligavano a fare una danza. Questa danza era dolorosa e grottesca, un agitare delle membra che pareva uno spa-

simo. Il giovane biondo guardava la danzatrice come incantato, tremava tutto; e, quando i due ceffi la richiudevano nei loro mantelli, egli con la sua compagna seguivano il misterioso terzetto per certi vicoli bui. Finivano in una paurosa stamberga, dove il giovane cercava ansioso la fanciulla, e tipi loschi guardavano con occhi bramosi i gioielli della signora. Si capiva che la coppia era caduta in un tranello; ma il pubblico, nuovo a film di quel genere e privato d'ogni didascalia, non capiva niente e fischiava da disperato. Io invece, colpito dalla poetica stranezza del film e dalle possibilità fantastiche che esso apriva alla cinematografia, applaudivo come a teatro. Nè lo ho più dimenticato. Vero è che poco dopo l'Italia entrò in guerra, io andai al fronte, e per tre anni ci fu altro da fare che andare al cinematografo.

* * *

Finita la guerra, entrai nel giornalismo. Cominciavo a scrivere timidamente qualche articoletto di critica letteraria ne « L'Idea Nazionale », quando un giorno Umberto Fracchia, che dirigeva con Mario Corsi la « Tespi Film », mi propose: « Vuoi fare anche tu il direttore artistico? » (la parola « regista » non era stata ancora inventata). Nuovo sbalordimento. « Come vuoi che faccia il direttore artistico, se non sono mai stato in un teatro di posa? », protestai. « Non importa. Vieni a vedere me, che sto mettendo in iscena *Indiana* di Giorgio Sand, e intanto scrivi un film che deve avere per titolo *Pantera di neve*, per cui è stata già scritturata l'attrice, e che dovrà svolgersi in certi luoghi dove anche Mario Corsi andrà a girare con la sua « troupe » *La scimitarra del Barbarossa*. Tra quindici giorni partirete insieme per Tripoli, e tu comincierai subito a dirigere ».

Così fu. Accettai, perchè la novità della cosa troppo mi attirava. In quindici giorni imparai a fare il regista, scrissi il film su tema obbligato, e partii verso il nuovo destino che solo per un paio d'anni doveva cambiare l'ordine della mia vita. Il soggetto di *Pantera di neve*, per quanto mi ci fossi strologato il cervello chiedendo aiuto perfino a Luigi Pirandello, riuscì un pasticcio che mi rivoltava la coscienza. Inoltre ero intimidito dalla responsabilità d'un lavoro che mi era assolutamente nuovo. Pensavo: « Ho dovuto studiare anni d'università per insegnare un po' di latinuccio in un ginnaio. Per sparare un cannoncino al fronte, ho dovuto far mesi di corso al reggimento. Prima di poter firmare un articolo, da un anno sto mettendo titoli alle notizie

della Stefani. Solo per fare il direttore di cinematografo, assumendomi sulle spalle un film che costerà centinaia di migliaia di lire, bastano due settimane. Strano! ».

Partii per Tripoli ai primi del novembre 1919, preoccupatissimo. Poi, come ero piuttosto intelligente e pieno di buona volontà, m'impratichii presto del nuovo mestiere, e fin dal primo film me la cavai facendo non peggio di tanti altri. Però mi rimase quell'impressione che nelle cose del cinematografo, allora in auge, si procedesse con molta leggerezza, e che presto sarebbe andato tutto a catafascio.

* * *

Pantera di neve era andata come poteva andare, ma il secondo film volevo farlo di testa mia, e — mal per me — ci riuscii. Venivo immaginando un film assai diverso da quella che era la produzione corrente: un soggetto che fosse come un incubo, da ricordare l'atmosfera dei più misteriosi racconti di Poe, per esempio *La rovina della Casa degli Usher*, e una tecnica tutta azione allucinata, col meno possibile di dialogo e di spiegazioni scritte, se pure non potevo sopprimere del tutto le didascalie come nella indimenticabile *Fanciulla straniera*. Sarà bene qui accennare che, in questo mio tendere a un film fantastico ed espressionista, non entrava per nulla il *Dottor Caligaris*, poi divenuto famoso, ma che in quel tempo — i primi giorni del 1920 — o non era stato ancora proiettato in Italia, o io non lo avevo visto e non ne avevo neppure sentito parlare.

Il soggetto, che intitolai *Una notte romantica*, narrava d'una ragazza sorpresa da un temporale ed ospitata in un castello, dove tutto le dava un'impressione d'angoscia: ambienti alti e oscuri dalle pareti coperte di strane figure, un giovane malato d'una profonda malinconia, una sorella dagli occhi terribili, un servitore orrido come un mostro, un gatto nero che le entrava misteriosamente nella camera dove l'avevano messa a dormire in un letto dall'altissimo baldacchino. Da quel momento cominciavano nel castello strani avvenimenti che sboccavano in una tremenda tragedia, e la ragazza, punita dal servo mostruoso per aver visto quello che non doveva vedere, veniva precipitata dall'alto d'una torre: cosa che procurava il suo risveglio, nel bel sole del mattino, affettuosamente accolta dai suoi ospiti, così che solo le impressioni della sera si rivelavano essere la causa dei paurosi fantasmi notturni.

Entusiasta della mia trovata, glorioso di fare un cinema d'avanguardia, misi in iscena il film caricandone l'atmosfera d'incubo, imponendo agli attori una recitazione da sogno malato, facendo disegnare scenografie fastastiche. Venuto a capo di questa mia *Notte romantica*, ero soddisfattissimo: ma, apriti cielo! L'amministratore delegato della Tespi mi disse che ero pazzo; la censura non volle passare il film, perchè troppo impressionante; mi trovavo in un mare di guai. Implorai inutilmente il più severo censore, il « buon giudice » Maietti, il quale era buono coi ragazzi traviati, ma verso di me, reo soltanto di quella *Notte romantica*, dimostrò un cuore spietato. Non ci fu verso: dovetti tagliare una buona metà del film, rimpasticciare indegnamente il resto, e rimpinzare il tutto di didascalie che lo snaturavano secondo i precetti del buon giudice Maietti. Così passò, ma ne venne fuori una porcheria.

* * *

Non erano finiti i miei guai di regista che pretendeva d'andar contro corrente. *La scala di seta*, tratta dalla commedia di Luigi Chiarelli, andò liscia: era un film normale, con molta gente in frak, e il protagonista Luciano Molinari portava il frak abbastanza bene. Ma, quando volli mettere in iscena il *Cesare Birotteau* di Balzac, protagonista Gustavo Salvini, ricominciarono le liti con l'amministratore delegato. Per risparmiare la spesa dei costumi ottocenteschi, s'intestò a farmelo fare in costume moderno. Invano gli spiegai che l'onestà dell'industriale balzachiano, tormentato dal rimorso delle due disgraziate speculazioni e del conseguente fallimento, avrebbe fatto ridere la gente se collocata nell'ambiente e nelle vesti di quel dopoguerra, in cui industriali e commercianti fallivano allegramente a tasca piena, e si sentivano più onorati di prima. L'amministratore mi gridò che erano fisime da letterato, che dovevo fare come voleva lui se ci tenevo a mettere in iscena quel film; altrimenti lo avrebbe affidato a un regista di gusti meno delicati. E io abbozzai.

Quando però fu la volta de *La rosa* di Pirandello, tenni duro a far tutto a modo mio. Il film mi piaceva, e sentivo che sarebbe stato il mio canto del cigno. La crisi del cinema era nell'aria, e parecchie case produttrici s'erano già sbracate. La Tespi resisteva, ma non sarebbe durata a lungo. E, del resto, del cinematografo io ne avevo ormai piene le tasche.

Così, cominciai con l'impormi nella scelta degli attori. Volevano darmi, accanto a Olimpia Barroero, due « bei giovani »: Alberto Collo e non so chi altro. Io, invece, li pretesi brutti, ma espressivi. Scritturai per le parti principali Lamberto Picasso e il musicista Bruno Barilli, che in quel tempo aveva bisogno di guadagnare, e si dimostrò l'attore più bravo, più intelligente, più scrupoloso, più puntuale che io avessi mai avuto nella mia breve ma fortunosa carriera. Quando si fu alla scena della festa da ballo, in cui la vedovella ritrova la gioia del vivere, sorsero nuove contese con l'amministratore. Era una festa di paese, e io la misi su come deve essere una festa di paese: in una specie di cantinone, con gente rozza e vestiti dozzinali, con un'orchestrina fatta di clarini, trombe e tromboni. Grande scandalo. Le feste da ballo a quel tempo si concepivano solo in ambienti di lusso, con le comparse (si chiamavano « cachets ») in vestito da sera. Ma il film venne bene, e credo che, se lo rivedessi a distanza di tanti anni, non avrei ragione di vergognarmene.

* * *

Come avevo previsto, *La rosa* chiuse la mia carriera cinematografica. Era il maggio del 1921, e la Tespi aveva raccolto tutte le sue ultime forze e le estreme speranze su un film che il poeta Fausto Salvatori e il mago Caramba avevano messo insieme per il Centenario di Dante. S'intitolava *La mirabile visione;* riuscì un mattone solennissimo e, dal punto di vista finanziario, fu un vero disastro. Ma alla Tespi, mentre lo stavano girando, tutti credevano alla sua importanza nazionale e internazionale. Fu finito a centenario avanzato e a crisi cinematografica iniziata, quando l'estero già non comprava più film italiani, e il mercato interno ripagava appena la metà delle spese. Per la Tespi fu il colpo di grazia.

Pure i lavori preparatori di questo film si erano svolti sotto gli auspici più favorevoli, nel massimo entusiasmo. Pareva che avrebbe dovuto fruttare grande gloria all'Italia, e alla Casa produttrice denari a palate. Ricordo che ci fu gran ressa quando si trattò di scegliere l'attore che avrebbe sostenuto la parte di Dante. Tra gli altri si presentò per il « provino » uno scrittore che oggi dovrebbe essere Accademico, e un eminente giornalista che oggi è direttore d'un grande giornale. Fui incaricato da Caramba di fare il « provino » a questo illustre personaggio, cui avevano messo in capo che il suo profilo fosse pari pari

quello di Dante. Gli ficcai il lucco in testa, lo piazzai davanti alla macchina da presa, e gli dissi di recitare con la massima espressione tre versi danteschi di diverso carattere: sdegnato, ispirato, patetico. Quegli fece del suo meglio, e sul momento non osai togliergli l'illusione d'esser riuscito un Dante perfetto. Ma, quando s'andò a proiettare il risultato del « provino » su uno schermo, si vide per le tre diverse espressioni una stessa faccia dignitosa e bonaria, che avesse detto tutte e tre le volte: « Oggi è una bellissima giornata ».

La fortuna di far Dante toccò invece a un modesto attore, vissuto fin'allora nell'oscurità delle comparse. Non se la cavò male, ma quella fortuna decise il suo tragico destino. Prese tanto sul serio la sua parte, che c'impazzì e finì al manicomio credendosi Dante redivivo.

Per dare un'idea dell'importanza che si attribuì a quella *Mirabile visione*, ricorderò che un giorno ci si smosse nientemeno che Benedetto Croce, allora ministro della Pubblica Istruzione. Venne locco locco alla Tespi, a visitare ufficialmente i lavori del film dantesco. Entrò, e i suoi occhi miopi andarono subito a un gran messale aperto su un leggio. Si trattava d'un falso codice, imitato grossolanamente a puro scopo cinematografico, per figurare i fogli su cui il Poeta scriveva nella notte i suoi canti. Ma tant'è; la passione libresca del ministro filosofo fu più forte di tutto, e lo si vide per un pezzo curvo sul falso codice, a sfogliarlo con attenzione forse per vedere come era imitato. Non degnò d'uno sguardo neppure Beatrice, che era una bella ragazza, e certi tocchi di figliuole che le facevano ala nelle vesti trecentesche disegnate da Caramba. Croce richiuse il codice, e se ne andò senza aver visto altro.

* * *

La visita del ministro filosofo alla Tespi è forse l'ultimo ricordo della mia vita di cineasta. Presto il teatro di posa della Tespi diventò silenzioso e deserto, le pareti di vetro cominciarono a cadere a pezzi, e dall'alto soffitto discesero malinconiche tele di ragno; finchè quella località, che era ancora quasi campestre, non fu sommersa dai casoni del Quartiere Nomentano.

Tornato a fare il giornalista non pensai più al cinematografo, se non per ricordare tra me e me fatti e figure dello strano mondo in mezzo al quale avevo passato due anni fortunosi della mia vita, e che ora s'è fatto parecchio lontano. La crisi era appena maturata, che già cominciai a sentir parlare di rinascita; e ho continuato a sentirne par-

lare per molti anni, senza vederla mai spuntare all'orizzonte. Finchè un bel goirno la rinascita è arrivata veramente, la vecchia e gloriosa pianta del cinema italiano ha ripreso a buttar fuori gemme, e le gemme cominciano a dare frutti copiosi. Ma talvolta m'accade di ritrovare, aggrappati alla pianta risorgente, uomini e sistemi che vent'anni fa l'aiutarono nella sua caduta; e allora penso se non sarebbe stato meglio ripulirle tutt'intorno il terreno dalle male erbe.

ARNALDO FRATEILI

Contributi alla storia del cinema italiano

Cinema napoletano

Fu la « Partenope » ad editare nel 1910 i primi film napoletani, tra i quali ebbe una certa risonanza su per gli schermi di tutta Italia, la *Leggenda della Passiflora,* che si raccomandava alla *scelta degli esercenti* e al *gusto dei pubblici,* anche per la apposita musica *egregiamente* scritta dal maestro Mazzucchi.

Era una composizione decisamente romantica, che faceva della passiflora più un'ondina che una sirena. Quando infatti la ninfa scompariva tra i flutti lasciando solo superstite sullo specchio d'acqua di Marechiaro un serto spoglio di fiori, si sarebbe pensato più ad un'avventura lacustre e fluviale, di stile notturno e di pretto stampo nordico, che a un episodio di solare vita mediterranea. Più ad Arrigo Heine cioè, che a Francesco Paolo Tosti. Viceversa nell'insegna della casa, la squamosa sirena trionfava abbondantemente, come sulle liste dei ristoranti di Posillipo.

In ogni modo, e giova sin da ora segnalarlo, il film napoletano comincia su un piano decisamente non-folkloristico.

La « Partenope » editò anche dei documentari (*dal vero,* come allora si diceva) in cui il desiderio di terre lontane che il cinema era destinato a soddisfare così generosamente, sia pure a forza di cartapesta, veniva assai modestamente appagato: *Alta marea a Caracciolo* e *La festa della Regina del Mare* (1910). Un documentario su *Pesto* sembrò una iniziativa di notevole intraprendenza.

Alta marea a Caracciolo fece il giro dei cinema italiani. Questo film rappresenta l'*Uscita dalle officine Lumières* del cinema partenopeo: di cui i fratelli Troncone sono stati i primi geniali tecnici, artefici, registi animatori.

L'anno appresso si fondavano la « Eliocinematografica » e la « Vesuvio » che editò persino una *Eroica fanciulla di Derna,* diretta da Gennaro Righelli, e poi l'una dopo l'altra, se non quasi contemporaneamente, la « Vesuvius » che dimostrò malgrado il nome, scarsa attività, la « Napoli », la « Dora », di cui diremo in appresso. Giacchè la produzione napoletana, in ciò che di stranamente tendenzioso ma di veramente originale il suo nome basta ancor oggi ad evocare, fiorì sotto il nome di questa antica editrice.

La « Napoli film » perpetuava il carattere non folkloristico del primo film partenopeo. Il cav. Di Luggo tentava creare una produzione che fosse al livello di quella italiana. La sua editrice era vantata come la più grande *fabbrica* dell'Italia Meridionale, e si concedeva il lusso di una agenzia nel seno stesso della capitale cinematografica italiana: Torino.

Così nel 1914 la « Napoli film » produceva drammi psicologici di forte taratura come *Il domani della coscienza,* che svolgeva un caso di rimorso nella carriera di un medico, sulla scorta del famoso *Medico alcoolista* dell'« Itala film » (1912) il quale caso — rimasto celebre negli annali del cinema — acquietava l'incubo di una ricetta sbagliata tra i fumi del vino, regalandosi un solenne pediluvio. Non ricordo il trattamento che si infliggeva, in uno stato d'animo non dissimile, il medico napoletano. *Amore è più della vita,* della medesima casa, vale già come titolo quello di una qualunque storia con Joan Crawford e Clark Gable secondo la famosa formula: *Man meets girl,* e le sue commedie portano titoli che ancora terrebbero il cartello: *Corrispondenza privata; 120 HP; Tempesta e sereno.*

L'eccletismo della « Napoli film » culminava alfine nel nome scandinavo della sua diva: *Inger Nybo,* per rifarsi l'aria paesana attraverso quello di un attore partenopeo, che dopo anni di silenzio ci fu restituito, nell'edizione italiana del primo sonoro « Fox » (*Vecchio Arizona*): Guido Trento.

Ma l'autentica cinematografia partenopea, nasce in Galleria Umberto I, intorno ai tavoli dei due o tre caffè del centro attraverso le infinite combinazioni di registi improvvisati, di guitti pretenziosi, di insigni ruderi del teatro dialettale e di finanziatori inesperti.

Di fronte alla « Lombardo », che insediata nella parte alta della città, sulle colline del Vomero manteneva una decorosa produzione di carattere nazionale, si contrapponevano le diverse consorterie indigene, allogate sui marmi lapidei della grande mole ottocentesca, le quali vive-

vano in cerca perenne di combinazioni, spesso destinate alla vita effimera di poche ore.

La « Galleria » dava la replica al « Vomero » attraverso le produzioni della « Dora », della « Rotondo », della « Any », le quali con un successo crescente di pubblico si rappresentavano al Cinema Vittoria del Cav. Luigi Clumez. Ed è proprio essa a creare la rudimentale arte cinematografica partenopea, alle cui fonti la « Lombardo » non esitò di prelevare quei motivi di successo e originalità, che diedero a certe sue produzioni il valore di riuscite internazionali.

* * *

Innanzi tutto i film della scuola napoletana rappresentano il primo tentativo di cinema sonoro della produzione italiana. È noto come nelle pellicole estere il problema fosse inizialmente risolto mediante il collegamento col disco.

Questo è infatti il sistema usato da Gaumont nella sua famosa *Avemaria di Marinaio* (1904) ove la fede di un cuore semplice e una indeclinabile vocazione canora spiegavano sufficientemente perchè quel marinaio, messo in bilico su una zattera capovolta, intonasse con relativa calma la prece di Gounod. Nei film della « Dora » invece il tenore in carne e ossa cantava la canzone che quasi sempre inspirava il soggetto del film.

Ma il sincronismo — specie nelle produzioni di Emanuele Rotondo — era regolato in laboratorio con tale precisione, che non una nota, echeggiava dalla sala, la quale non sembrasse uscita dall'ugola dell'artista cinematografico. Da principio il tenore si nascondeva dietro il classico velluto rosso dell'ottocento, in un insieme da barraccone che era di per sè una trovata senza precedenti: ma in seguito il patetismo che se ne riprometteva l'impresario divenne così sicuro che il cantante venne addirittura dislocato in bella evidenza e in vistoso frack in una balconata laterale allo schermo, a cantare la canzone, mentre l'obiettivo scandiva i fotogrammi, tra i quali appariva come un palpito il passaggio dell'otturatore. Così in *Varca Napolitana* (« Any film », 1926) ove Nunziata si affacciava alla finestra, mentre Carmine felice si estasiava giù in barca, in un mare trattato violentemente all'inchiostro viola. Le visioni della finestra e barca alternate, protratte oltre ogni misura, per dare tempo al tenore di cantare le tre parti della canzone, davano presto il gusto del mal di mare, intonato perfettamente al tono della composizione.

* * *

Ma il film partenopeo era straordinario per il troppo di odio, di ardore, di disprezzo, di malefizio, che era capace assommare.

Tutto un complesso patetico che per via della messinscena truculenta e sommaria, della gesticolazione folle e declamatoria, della fotografia inverosimile, delle bizzarre imbibizioni all'inchiostro viola e rosso cocomero, valeva a creare il gusto delle atmosfere sinistre e assurde le quali traevano la loro inaccettabile realtà dal solo fatto di essere impresse su pellicola, attraverso le emulsioni e i bagni appropriati.

Ma ciò che sovratutto impressiona nei film napoletani (dei quali l'ultimo: *Zappatore*, son riuscito a rintracciare in un'operosa agenzia del suburbio), è lo strano affiorare in essi, di tutto il retaggio spirituale della profonda Spagna: sovratutto il ritmo alterno dell'orgiastico e del religioso, che si rattrova al centro della sua grande tradizione artistica.

Sono queste le due tendenze che pur nella rozzezza della loro espressione cinematografica, valgono a creare nel film partenopeo, una atmosfera terribilmente tesa, dilaniata e fatalistica, ma inconfondibilmente originale e possente. Ciò che appunto dà senso a questa materia, così rudemente trattata è la persistente correlazione delle opposte immagini evolventi nella speciale atmosfera sensualistica e visionaria, che del film napoletano è propria. Non ancora allegoria, ma certo fiera della vita e della morte.

Gli altari carichi di ex-voto e le luminsoe mense nuziali, i traballanti carri di Piedigrotta e le tumultuose processioni di santi, le arcate aperte sul mare delle trattorie di Posillipo e le lunghe sequenze di pietra dei chiostri e dei monasteri, i vertiginosi trofei natalizi e le tombe liberty fresco infiorate, i tiri impennacchiati di Montevergine, e i carri funebri capricciosamente intagliati. E ancora nel minuto dettaglio degli oggetti che intervenivano nel film: la collana e lo scapolare, la maschera e il teschio, l'amuleto e la reliquia. Questa antitesi della vita e della morte culminava poi assai spesso nelle intense espressioni dei vecchi posteggiatori strimpellanti la chitarra.

Più tardi una simile materia, cominciò a realizzarsi non più come luogo comune ma in qualche aspra e voluttuosa situazione drammatica. Così in *Carnevale 'n galera* (1925, « Any film ») la visione dell'amante tradita, ricca di vita esuberante, le labbra tumide, le mani ai fianchi, intenta a guardare dietro le spie della persiana alternava colla ripresa,

da sotto in sopra, del vicolo ove stagliava la sagoma disperata di un Cristo enorme e trafitto in cima a delle scale più impervie dello stesso calvario. Così in *Se ve vulesse bene* (« Rotondo films », 1919) le scene in cui la bruna Maria offriva il caffè al compare benestante, versandolo da un'alta lucente caffettiera, assumevano l'apparenza di un curioso rituale profano insistente e propiziatore.

Altrove la profonda religiosità era invece rivelata attraverso la palpitante identità di espressione tra l'effige e l'orante. Nel *Miracolo della Madonna di Pompei* (« Dora film », 1902) è la stessa lancia che sembra traversare il cuore della Madre di Dio e della popolana genuflessa ai piedi dell'altare.

In qualche altro film ecco infine affiorare la forza inventiva e magica della superstizione. Tutto una sagra di credenze e di simboli, originata dalla paura e dall'ignoranza, di cui il fascismo ha cancellato pure il ricordo. Così in *Aniello a fede* (1923, « Any film ») la intera scena di stregoneria rivelava una sintesi davvero potente di composizione, una fantasia ardita strana e selvaggia, specie nel quadro ove la fattucchiera con uno spicchio di cipolla e un capello unto prepara per Nannina il beveraggio che deve servire a renderle l'amore di Vincenzino.

Ma pochi forse ricordano, per essere stato il film presto tolto di circolazione a seguito di controversie giudiziarie, il lugubre raduno di mendicanti nella grotta delle Fontanelle in *A lava d'e Vergine* una specie di Corte dei Miracoli che avrebbe senza dubbio sollecitato la fantasia visionaria e maniaca di un Goya. Film come questi dovrebbero ancora esser conservati, come documenti della passata miseria di queste generose popolazioni finalmente redente dal Fascismo.

Infine nella *Legge* (1918, « Dora film »), c'era anche la canzone, alla scena finale in cui il fidanzato che aveva ucciso per amore, affermava abbastanza perentoriamente, che ciò era stato per la legittima difesa del suo bene. La spiegazione, da che cinema è cinema , è stata sempre dal punto di vista spettacolare, indiscutibile. Qui la sottolineavano ancora una volta, in potente antitesi, le immagini della vita e della morte: la chiesa all'atto della cerimonia nuziale, per le ore di tripudio e di speranza, il carcere, per quelle di solitudine ed angoscia. A quest'epoca risale anche un documentario *La Fede di Napoli* ove è espresso tutto ciò che di profondo e agitato rivelano certe sue chiese della città vecchia, tra Foria, i Vergini, il Rettifilo, e la marina: con le loro facciate tumultuose oppresse in piazze anguste, le mura emergenti dalle tenebre degli angiporti, le fabbriche d'ogni sorta, addossate alle vette

e culmini della mole sacra, in una dislocazione, obliqua, assurda e vertiginosa.

Baracche, pensiline di legno, terrazze, tutto il provvisorio delle vecchie costruzioni partenopee, che attraverso il prodigioso spirito di adattamento di questa gente, si trasforma, presto, in definitivo e si perpetua così per secoli, costituendo una compagine più salda della fede vicina, o che per lo meno non ha, di fronte ad essa, minori probabilità di durare.

* * *

Neanche la « Lombardo film » riuscì a sottrarsi a questi influssi la cui tradizione rivelava la profonda anima partenopea, il suo grave pessimismo e la sua istintiva vivacità.

Anzi in qualche sua produzione l'ombra della Spagna si allarga nella espressione anatomica del deforme. Così nel *Miracolo di S. Gennaro* rimane famosa la scena della paralitica, una specie di *Teresa Raquin* del Borgo S. Antonio, che a un certo momento gettava via le grucce e correva al balcone osannando al simulacro della Vergine; mentre questa sembrava sostare un istante, tra gli incensi, nel tumulto della processione, quasi in atto di voler entrare attraverso il balcone aperto, a benedire la miracolata.

Una tale tendenza culmina sull'esempio del famoso *Nano Rosso* della « Dora film » realizzato sin dal 1917 da Elvira Notari — nei grandi film « Lombardo », aventi come protagonista *Gennarino* il nano simpatico e popolarissimo, il quale apportava palesemente al film napoletano il senso del grottesco, proprio della grande arte spagnuola; ove Velasquez tramandava accanto ai ritratti dei re e degli infanti, le sembianze di nani famosi come Maria Barbola e Nicola Pertusato — Gennarino sembrava appunto tolto a qualche « *interno reale* » di Velasquez per adempiere accanto alla bellezza esuberante di Leda Gys, in una serie di esibizioni ridicolmente patetiche, il medesimo ruolo istrionico e buffonesco.

I film « Lombardo », istintivi e spontanei con Leda Gys, animatrice instancabile, regina della festa a tutti i costi, potevano considerarsi sonori avanti la lettera, più per il loro impasto chiassoso e festaiolo che per il dovizioso accompagnamento musicale loro apprestato. Essi ebbero del resto un gran successo anche internazionale.

Ma dalla loro compagine tendeva già ad esulare quel senso di disagio fisico e psichico, che ingenera a lungo andare, tutto ciò che di

troppo accusato, rudimentale, sommario e tendenzioso il tipico *film* partenopeo contiene nella concezione, nell'esecuzione, nella tecnica.

L'ultima pellicola — già sonorizzata — fu *Zappatore* ove accanto ai soliti banchetti e cortei nuziali resta indimenticabile la immagine della piccola morta, esposta tra i trofei di giocattoli, troppo tardi recati dalla madre dimentica, al suo capezzale deserto. Una situazione di *feilleton* che per la forza malefica dell'espressione, evocava la musa derelitta di Carlo Baudelaire.

Gli influssi della grande arte spagnuola nel film napoletano appaiono ancora più evidenti oggi che ci è consentito vedere gli originali film barcellonesi o sud americani. La loro tipologia è accusatamente iberica. Non fosse altro per quella folla di ameni protagonisti che animano quei film e che sembrano riattaccarsi alla vegeta dinastia di Lazzarillo da Tormes, e al brio vivace della realtà picaresca. Però la loro mess'inscena comporta pure tutta una collezione delle opposte immagini — della *vita* e della *morte* — in cui anche il film napoletano come s'è visto, eccelle — (cito tra gli ultimi film spagnuoli e sud americani: in *Figli della Notte* le mistiche cerimonie nel tempio e le processioni dei mendicanti buontemponi, nel *Peccato di Rogelle Sanchez* le solitudini del chiostro e le truculente imbandigioni dei galeotti, in *Sospiri di Spagna*, le allocuzioni del frate e la rissa tra le comari).

Comunque il fiore dell'arte napoletana è tutto in questo profondo suo significato. Il quale è però offerto in immagini, slegate, lontane e quindi senza forza di contrasto. Ad esse è mancato forse il genio di un Eisenstein, l'Eisenstein di *Lampi sul Messico* per comporre attraverso il montaggio sicuro qualche interiore poema della morte, della voluttà, del sacrificio.

ROBERTO PAOLELLA.

APPENDICE

Per una futura storia del cinema italiano potrà forse essere utile aver sottomano questa *guida* del cinema napoletano divisa secondo la produzione, delle tre sue principali editrici. Si esclude la produzione « Lombardo » che solo eccezionalmente riveste carattere regionale e folkloristico.

MIRAMAR FILM, fondata e diretta da Emanuele Rotondo, che nel gruppo delle editrici partenopee rappresentò il produttore più audace, perchè del tutto individuale e indipendente.

1919 - *Ultimo grido*, soggetto e messa in iscena di Mario Negri (Interpreti: Maria Scarano, Mario Negri, Oreste Tesorone).
- *Crisalide*, soggetto e messa in iscena di Mario Negri.

1920 - *Si ve vulesse bene* (Int.: Niny Dinelli e Mario Massa).
- *Pupatella* (Int.: Elio Palbo, Oreste Tesorone e Giuseppe Amato, il noto produttore che è oggi uno dei magnati dell'industria cinematografica italiana).

1925 - *O schiaffo* (Int.: Kita Kabrero, Frine Neri, Diego Giannini, Alberto Danza, Carlo Gervasio).

1928 - *Fiocca la neve.*

Dora Film (Ed. Notari) su soggetti di Elvira Notari, la « Carolina Invernizio » del cinema partenopeo:

1917 - *Il nano rosso*, da un romanzo di Davide Galdi.
- *Carmela sartina di Montesanto* (Int.: Goffredo d'Andrea).

1918 - *'A legge* (Int.: Gennariello [Edoardo Notari]).

1919 - *Piererotta* (Int.: Gennariello).

1920 - *'A Santa Notte* (Int. Gennariello e Alberto Danza).

1921 - *E' piccirella* (Int.: Gennariello e Alberto Danza).

1922 - *Il miracolo della madonna di Pompei* (Int.: Gennariello e Tesorone).

1924 - *Napoli terra d'amore* (Int.: Papaccio e Gennariello).

Any Film, proprietario Cav. Vincenzo Pergamo, il produttore più organico e fattivo:

1923 - *Brinneso* (Int.: Lido Manetti, Gemma de Ferrari, Mila Bernard, Alberto Danza).

1923 - *Aniello a fede* (Prot.: Elena Lunda).

1925 - *Carnevale 'n galera* (Int.: Tina Somma, Alberto Danza, Ugo De Stefano).

1926 - *Varca Napolitana* (Int. Lucia Zanussi, Gemma de Ferrari - Ubaldo Maria Del Colle, Vittorio Rossi Pianelli).

1927 - *Chiagne pe' te* (Int.: Pina Bonelli, Ubaldo Maria Del Colle, Alberto Danza, Oreste Gherardi).
- *Te lasse!* (Int.: Lucia Zanussi, Gemma de Ferrari, Ubaldo M. Del Colle, V. R. Pianelli).

1928 - *Piscatore e Pusilleche!* (Int.: Vittoria Gei, Ubaldo Maria Del Colle).
- *Non è Carmela mia* (Int.: Ubaldo Maria Del Colle, Lucia Zanussi, Alberto Danza).
- *Napule e Surriente* (Int.: Ubaldo Maria Del Colle, Lucia Zanussi, Alberto Danza).
Core furastiero (Int.: Ria Bruna, Ubaldo Maria Del Colle, Alberto Danza, Oreste Gherardi).

1929 - *Zappatore!* (Int.: Bustavo Serena, Alberto Danza, Giulio Orsini).

Simboli ed analogie

Se al simbolismo in letteratura difficile riusciva lo svincolarsi dai rapporti con l'allegoria, se alla notazione analogica ingrata fatica pareva il continuo trasfigurarsi in descrizioni ritmiche colleganti il senso dell'espressione all'universo intero, più facile è stata l'applicazione funzionale di questi due elementi nel cinema, in quanto forse solo in quest'ultimo il simbolo e l'analogia trovano e raggiungono gli esatti limiti imposti dalla loro stessa natura.

In poesia, il simbolo vuole essere un mezzo allusivo, non di rappresentazione ma di introduzione a nuovi mondi: quando Baudelaire vede la natura « come una foresta nella quale infiniti simboli lo guardano » non tende ad indagarne i valori reali, ma a scoprirne e forse anche crearne dei nuovi: penetra in un universo soggettivo nell'espressione del quale l'uso del simbolo non è stilisticamente corretto, dato che quest'ultimo à da essere figurazione universale d'un mito o d'una idea, espressa sia pur diversamente dalla realtà, ma a questa avvicinantesi per vie collegative, e non arbitraria trasmutazione contingente; tutto ciò si può agevolmente ripetere per l'analogia, ed estendere alla pittura ed alle arti figurative in genere.

Nel cinema invece, il problema si presenta sotto un aspetto fondamentalmente diverso, perchè la « traduzione in immagini d'un materiale plastico » permette di creare i più sorprendenti accostamenti tra le varie espressioni della realtà in maniera da farne scaturire non già un senso nuovo, ma un'integrazione raffigurativa del concetto o dell'azione che si intendeva esporre; in maniera da estendere cioè, da elevare e sviluppare fino all'universale quel che espresso nei limiti della verosimiglianza cotidiana può sembrare poco convincente.

Per questa via, la rappresentazione simbolica, per sè ancora legata a termini logici e statici, ne trae un tono di fantasia, sviluppando temi di libera immaginazione: nasce la possibilità di estendere il campo del-

l'espressione sempre valendosi di elementi prettamente visivi, approfondendo la notazione psicologica con una sfumatura lirica, traducendo in termini concreti l'astrazione, congiungendo in un certo modo il mondo tangibile a quello che l'uomo crea, vede ed intuisce al disopra della realtà stessa.

Quando questo processo giunge alle sue forme estreme, prende origine il cosidetto cinema surrealista, quando s'arresta ai primi movimenti genera quel posticcio e premeditato gioco di valori (per lo più polemici) chiaramente individuabile anche in pellicole ordinarie: e come in generale accade, la realizzazione migliore rimane nel punto d'equilibrio che si cerca di raggiungere tra i poli opposti della teoria; e anche qui ogni applicazione varia intimamente da artista ad artista.

Un primo uso di elementi di analogia e di simboli si riscontra nell'opere appartenenti alla corrente di cinema espressionista cui fece capo Wiene (e la cui influenza si estese anche su Pabst, Lang, Murnau, Oswald e altri minori), ma si tratta più di fattori decorativi che d'altro, e decorativi nel senso che intendevano esprimere la liricità o l'aspetto drammatico del fatto non solo col gioco facciale degli attori o espedienti di inquadratura e montaggio ma direttamente con le ambientazioni in in cui la vicenda aveva luogo: in *Raskolnikoff* di Robert Wiene, che di quest'ultimo è certo l'opera più compiuta, tutta la scenografia è un tessuto di simboli direttamente collegati allo stato d'animo agente dei protagonisti: quei lampioni obliqui, quelle porticine basse e trapezoidali, le finestre contorte, le lunghe scale verticali, le illuminazioni stesse esprimono, forse più dell'arrovellata recitazione dei protagonisti, il senso d'un'angoscia e d'un incubo trasportati in un mondo di allucinata tensione.

A questo concetto di simbolismo psichico-analogico si ricollegano talune scene di *Metropolis* di Fritz Lang: quelle in cui il giovane protagonista vede nello studio del padre la falsa Maria, e le sensazioni da lui provate sono espresse da un turbinare di macchie e linee, tra le quali spicca all'improvviso il quadro d'un lungo ed immobile corpo bianco cadente a perpendicolo nel vuoto, in un'atmosfera oscura solcata da lampi: invero efficace mezzo per esprimere il perder conoscenza.

Un simbolismo più elementare, che era stato già teorizzato da F. T. Marinetti nelle sue linee essenziali, è quello che si nota nelle pellicole sovietiche della prima scuola. Il riferimento immediato, in montaggio, di aspetti diversi della realtà universale esprimenti la me-

desima sensazione; e come Marinetti proponeva di « esprimere lo stato angoscioso d'un protagonista dando un'equivalente impressione con lo spettacolo d'una montagna frastagliata e cavernosa, Eisenstein nella *Linea generale* collega la gioia dei contadini alla vista del funzionamento di macchine a convergenti zampilli d'acqua scoccanti verso il cielo ad a numeri crescenti di valore e grandezza in successione ritmica sullo schermo: puerile mezzo per esprimere lo stupore, l'entusiasmo e l'esaltazione, ma infine intrinsecamente legato all'elementare sensibilità del popolo russo, mentre già più letterarie e false sono le analogie ed i simboli usati da Ozep nel *Cadavere vivente* in cui, per esempio, all'arringa d'un avvocato difensore che vuole impedire che un complesso familiare vada distrutto sono interposte figure di statuette raffiguranti la famiglia, coi genitori ed i piccini in ieratici atteggiamenti d'affettuosità.

Uso di simboli ha pure fatto, spesso in modo funzionale, Ruben Mamoulian, nel finale di *Le vie della città,* in diverse sequenze del *Dottor Jekyll,* in *Cantico dei cantici* e in *Resurrezione,* ma nel suo intendimento questo procedimento è più collegativo che di stacco, ha caratteri più realistici in quanto vuole esprimere le differenze contenutistiche di atteggiamenti simili, o inversamente i rapporti formali di elementi eterogenei: così i fidanzati che si baciano in rapporto a fiori chinati l'un verso l'altro riporta al sottile e sensualmente raffinato simbolismo di Machaty, mentre la statua di *Cantico dei cantici* che pare imprigionare lo spirito della protagonista simboleggia un assurdo predominio dell'arte sulla vita e crea un'atmosfera di sensibilità tormentata (opposta in maniera contrappuntistica alla sequenza dei giovani sotto gli alberi in fiore) che viene infranta solo quand'essa viene spezzata e distrutta: e qui il simbolo non è più elemento costitutivo ma centrale e predominante protagonista della vicenda.

Però come in tutti i campi del cinema, poco è stato dato fin'ora nel campo dell'uso dei simboli e delle analogie: i temi sono ben lontani dall'essere esauriti, e lo saranno forse quando morirà l'ultimo cineasta. Ma la possibilità d'ampliare il racconto, con accostamenti analogici ed espressionismo simbolici resta sempre un'efficace mezzo nelle mani dell'artista che sa adoperarli sobriamente, in funzione di qualcosa d'essenzialmente connesso allo spirito dell'opera realizzata.

GLAUCO VIAZZI

Cortimetraggi artistici

Alcuni anni or sono si è parlato nella stampa quotidiana della realizzazione di film che avessero nel campo del cinema la stessa funzione che la novella ha in quello della letteratura. Si trattava di cortimetraggi della durata di programmazione di circa mezz'ora che non fossero di carattere documentario ma che svolgessero una breve trama che stesse al film normale nello stesso rapporto che la novella sta al romanzo. Tuttavia non mi consta che fino ad oggi sia stata realizzata nè da noi nè all'estero, tolta forse qualche sporadica eccezione, una produzione di tal genere la quale mi sembra che avrebbe dovuto essere incoraggiata per diversi motivi. Anzitutto il trovare sul mercato dei film simili sarebbe stato di utilità per prolungare non eccessivamente uno spettacolo normale senza ricorrere a quel genere ibrido del varietà che è quanto di peggio si possa augurare al cinema. I produttori dei film, poi, non si vedrebbero costretti, come spesso attualmente accade, a diluire una trama oltre misura per raggiungere un metraggio sufficiente a formare un unico spettocolo. Ma forse il maggiore pregio di questa produzione di novelle filmistiche sarebbe proprio di carattere artistico poichè, data la loro breve lunghezza (ciò che comporterebbe sia minore spesa, sia minore rischio) esse faciliterebbero la realizzazione di film d'avanguardia in cui sceneggiatori e registi potrebbero valorizzare il loro temperamento artistico. Per una cinematografia poi come la nostra, che non dispone di grandi risorse economiche, sarebbe forse l'occasione unica per cimentarsi in film a colori, poichè anche in questo campo bisognerà bene incominciare una volta.

Materiale per una simile produzione non mancherebbe di certo. Anzitutto si dovrebbero scrivere dei soggetti appositi ma del resto basterebbe solo la fantasia di un buon riduttore e quella di un regista di genio perchè la nostra letteratura offre di per sè già tanto materiale che

non vi sarebbe che l'imbarazzo della scelta. Dalle novelle dei nostri trecentisti si potrebbero ricavare numerose trame per film-novelle. Inoltre il ridurre una novella per lo schermo darebbe modo all'autore della sceneggiatura ed al regista di poter ampiamente esercitare la fantasia nell'interpretare e sviluppare cinematograficamente, senza tradirne lo spirito, quanto in una breve novella può essere contenuto in embrione.

Si avrebbe il vantaggio, specialmente per quanto riguarda il film comico ed umoristico, di allontanarci dagli ormai abusati schemi di cui fa ancora purtroppo molto uso la nostra cinematografia ricorrendo a quel genere di comicità che, anche quando non è di origine straniera, è molto più consono alla rivista ed al varietà che non al cinematografo. E non solo le novelle, ma anche la poesia potrebbe fornire in abbondanza trame per questi cortimetraggi. Vi sono ballate, liriche, sonetti che si presterebbero benissimo ad una interpretazione ottica poichè ciò che è poesia della parola può, in moltissimi casi, tradursi molto bene in poesia dell'immagine, basta saperlo fare con intelligenza e comprensione per l'opera originale. Episodi isolati (e ve ne sono moltissimi), presi per esempio dall'*Orlando Furioso*, potrebbero, con mezzi adeguati ed un regista di valore, fornire dei cortimetraggi a colore di effetto stupendo. Perfino lo stesso *Il Giorno* del Parini potrebbe ispirare una finissima satira dei costumi e delle leziosità del settecento. Naturalmente tali film dovrebbero essere concepiti con un vero senso d'arte e non imbastiti con quella faciloneria con cui si manipolano tanti film della produzione corrente.

Occorrerebbe soprattutto che la versione ottica non ci facesse rimpiangere l'originale della letteratura. Un'inquadratura bene indovinata, un montaggio intelligente, un primo piano giustificato, la sfumatura di un'espressione mimica, un commento musicale ben scelto, tutto può contribuire allo scopo. Anche la danza potrebbe essere lo spunto per un cortrometraggio artistico. Un film dato l'anno scorso in Italia con successo, *Goldwyn Follies*, prendeva principalmente valore dall'episodio centrale, una danza che si svolgeva intorno ad una fontana, ed il pregio principale di questo episodio consisteva, oltre al ballo, nel colore saputo applicare con occhio di artista. Questa danza avrebbe potuto benissimo formare l'oggetto di un cortometraggio, se fosse stata isolata dalla rivista cinematografica di cui faceva parte. Il colore è un potente coefficente per il film specialmente in quei casi in cui l'atmosfera è irreale, ma occorre che esso sia saputo applicare ed il regista

dovrebbe per raggiungere bene lo scopo essere affiancato da un intenditore di pittura.

Potete immaginarvi per esempio episodi presi dai *Fioretti* di S. Francesco su uno sfondo scenografico improntato alla soave grazia di Giotto e Cimabue vivificati dal colore? L'Italia è ricchissima di tradizioni e di leggende di carattere sacro e profano e non manca che il regista che sappia farle rivivere sullo schermo. Ridotte in cortimetraggi esse potrebbero rappresentare un degno completamento degli spettacoli ordinari. Si potrebbe obiettare che a complemento dello spettacolo esistono già dei buoni documentari nei film Luce ma questo non escluderebbe affatto anche il film-novella. Nè in tal genere di produzione ci si dovrebbe limitare ad un solo tipo di film. Si potrebbe passare benissimo da quello verista a quello fantastico, da quello impressionista a quello espressionista, dal comico al tragico, dal sentimentale al poetico; quello che sopratutto si dovrebbe curare nella realizzazione di questi cortometraggi dovrebbero essere le trame improntate ad una schietta italianità perchè ciò ne renderebbe molto più facile l'esportazione all'estero, che ama vedere, nella produzione che importa, riflessa l'anima ed il volto del paese d'origine. Quello che dovrebbe esulare da questo genere di film dovrebbe essere il mestiere, la sciatteria e l'incapacità, come pure quel malinteso senso di commercialità che ricorre spesso a banalità credendo di fare cosa gradita al pubblico che generalmente le sopporta perchè non può farne a meno.

Liriche, ballate e madrigali, si presterebbero ad essere ridotte in cortimetraggi, anzi qualche rara realizzazione di questo genere di film vi è stata quando il cinema era all'inizio della sua carriera. Soltanto che quelli che allora erano tentativi incerti potrebbero oggi essere esperimenti di ben altro valore artistico dato il progresso ormai raggiunto dalla tecnica. Ricordo a questo proposito di aver veduto prima della guerra mondiale, in quei tempi ormai lontani quando un film aveva una durata di programmazione che andava dai dieci ai venti minuti, due film a colori di origine estera derivati da due ballate tedesche notissime in Germania: la *Leonora* di Bürger e la *Danza dei morti* di Goethe. Per chi non le conoscesse voglio riassumerne brevemente la trama perchè entrambi, pur essendo per il soggetto troppo macabro molto lontane dalla mentalità latina e dal gusto moderno, non mancano tuttavia di elementi cinematografici.

Quella di Gottfried Bürger (1747-1794) ha per sfondo la guerra dei sette anni fra Federico di Prussia e Maria Teresa d'Austria. Una

fanciulla, Leonora, attende da molti anni invano notizie del fidanzato partito per la guerra. Finalmente terminata la lunga contesa con la vittoria dell'esercito prussiano i soldati ritornano in patria accolti ovunque dal giubilo dei concittadini che vanno loro incontro lungo le strade, sui ponti ed alle porte delle città. Leonora interroga inutilmente i superstiti tornati al suo paese ma nessuno di essi sa dirle ciò che sia avvenuto del fidanzato. Convinta ormai della sua morte si ribella alla volontà divina e rompe in fiere imprecazioni. Ma nella notte un cavaliere, sotto le sembianze del fidanzato, picchia alla porta di casa e l'invita ad andarsene a nozze con lui. Eleonora, incautamente, balza in sella accanto al cavaliere ed incomincia una macabra cavalcata attraverso campagne, boschi e prati illuminati dal chiarore lunare. Paurose visioni e fantasmi accompagnano questa corsa nella notte finchè il cavallo entra di galoppo in un cimitero tutto biancheggiante di lapidi. Il cavaliere scompare ed al suo posto resta un orrido schelestro che tiene fra le braccia Leonora, semisvenuta dallo spavento. Il cavallo sprofonda nel terreno fra un nembo di scintille e la fanciulla muore di terrore mentre i fantasmi intrecciano una danza intorno al suo cadavere cantando una lugubre nenia.

La danza dei morti di Goethe ha la trama seguente. La scena ha inizio allo scoccare della mezzanotte in un cimitero rischiarato dal chiarore della luna. Dall'alto del gotico campanile il custode sta spiando quello che avviene. Una dopo l'altra le tombe si scoperchiano e ne escono fuori fantasmi che deposti i loro sudari incominciano a danzare in tondo con un grande scricciolio d'ossa. Il custode, ispirato dal demonio, di soppiatto rapisce un sudario e quindi ritorna nella torre. Ma poichè l'alba non è ormai lontana gli scheletri cessano la sarabanda e ognuno di essi, dopo aver ripreso il proprio manto, svanisce nella tomba. Soltanto uno ne resta che invano cerca il suo lenzuolo per avvolgersi. Dopo aver brancolato, cercato fra gli avelli si dirige verso la porta del campanile ma la croce in esso scolpita gli impedisce l'ingresso. Allora, come un ragno gambuto, si arrampica di spalto in spalto sulla gotica torre. Il custode, che dall'alto assiste a questa ascensione, preso da folle paura vorrebbe ridargli il sudario ma questo si è impigliato ad un cardine ed egli in preda ormai ad un terrore convulso non sa districarlo e muore di spavento mentre si sente il primo canto del gallo e lo scheletro, toccato dal primo raggio dell'alba, precipita dalla torre frantumandosi sul terreno sottostante.

I film tratti da queste due ballate li ricordo anche perchè nella mia mente di bambino scheletri e fantasmi lasciarono una grande impressione.

Che la ballata sia generalmente cinematografabile lo dimostra anche il fatto che Disney, come lessi l'anno scorso in una rivista estera, sembrava avere l'intenzione di ridurre per un cartone animato quella comica e fantastica ballata di Goethe che è *L'apprendista stregone.* Non so se tale film sia in via di realizzazione o se sia rimasto nel campo delle semplici intenzioni ma è certo che si presterebbe magnificamente per un film di disegni animati.

Del resto anche alcune delle nostre ballate quattrocentesche — quelle del Poliziano per esempio — vedute da un regista con l'occhio di Botticelli potrebbero dare lo spunto per qualche grazioso balletto.

Nel ridurre poesie e novelle per lo schermo è molto più difficile incorrere nel difetto di fare della letteratura anzichè del cinematografo di quanto non avvenga per le riduzioni cinematografiche di drammi e commedie scritte per il teatro che risentono sempre della loro origine e che spesso sono trasportate di sana pianta dal palcoscenico allo schermo.

Anche al mondo della fiaba si potrebbe ricorrere per tali film e ne potrebbero uscir fuori dei capolavori che potrebbero essere gustati da grandi e piccoli. A questo proposito voglio ancora ricordare il successo che ebbe verso il 1907-08 un film ispirato a quella delicata fiaba di Andersen che è *la piccola fiammiferaia* e penso che al giorno d'oggi un regista che fosse anche un pochino poeta ne potrebbe ricavare un gioiello.

A proposito di questo film ricordo che esso fu proiettato per molti giorni con crescente successo al Cinema Moderno. Ma il pubblico trovava il finale troppo triste (è noto che la bimba muore assiderata sulla neve dopo svanita l'ultima visione procuratale dall'accensione dell'ultimo fiammifero) ed allora colui che gestiva il cinema appiccicò all'ultima scena alcuni quadri presi a prestito da un altro film (non più a colori) in cui si vedeva un cuoco che forniva in una rosticceria polli e pasticcini ad una folla di acquirenti, fra i quali vi era anche una signora con una bimba che, nell'intenzione di chi aveva avuto questa idea geniale, avrebbe dovuto passare per la piccola fiammiferaia. Ma tale inganno era troppo banale anche per noi bimbi di 7 o 8 anni e non riusciva a rallegrarci perchè per noi la piccola fiammiferaia era rimasta morta sulla neve.

Con questo non voglio dire che tutto il repertorio di questi cortimetraggi dovrebbe avere un carattere fantastico e soprannaturale poichè la novella ed il bozzetto di tipo verista, sia comico che drammatico dovrebbero avere il loro degno posto accanto a quella produzione in cui prevale la fantasia. Ho parlato più a lungo di tali soggetti fantastici perchè essi possono quasi sempre essere l'oggetto di cortometraggi e solo raramente formare la trama di tutto un film.

Dovrebbe poi essere compito della gestione delle sale cinematografiche saper scegliere di volto in volta i cortimetraggi adatti ad essere programmati insieme al film principale in modo da evitare stonature, contrasti troppo stridenti come pure troppa uniformità.

VINCENZO BARTOCCIONI

Mostra internazionale del film agricolo

I lavori di preparazione per la Prima Mostra internazionale del Cinema agricolo e per il concorso del film agricolo hanno avuto luogo nell'Istituto Internazionale di Agricoltura a Roma durante tutto l'anno 1939 e nei primi mesi dell'anno corrente. L'organizzazione di tale manifestazione data la situazione internazionale, non era certamente scevra di notevoli difficoltà. Il Comitato organizzatore risultò composto dai delegati dei paesi interessati, e, da parte italiana, dei delegati dei seguenti Ministeri: Cultura popolare, Educazione Nazionale, Agricoltura e Foreste nonchè dai rappresentanti dell'Istituto Nazionale L.U.C.E. e E.N.I.C.

Ufficialmente hanno aderito al concorso 14 paesi: Francia, India, Indocina, Italia, Canada, Ungheria, Messico, Germania, Portogallo, Stati Uniti, Svizzera, Gran Bretagna e Venezuela. Questi paesi concorsero con 26 film, divisi in 4 categorie:

a) film d'insegnamento elementare di agricoltura;

b) film d'insegnamento superiore di agricoltura;

c) film di educazione professionale di agricoltura di carattere tecnico, economico, sociale e culturale;

d) film di propaganda dell'agricoltura.

Il concorso ha riunito una serie di film di grande pregio, tanto dal lato educativo come artistico. La maggior parte di essi si distingueva per la chiarezza di concezione del soggetto e la viva plasticità della fotografia. Tale complesso di requisiti didattici, tecnici, estetici, morali e sociali che si pretendono da un film, dimostrano a sufficienza le inesauribili possibilità del cinematografo.

La presentazione pubblica dei film di concorso venne effettuata nei giorni 21-23 maggio del corrente anno. L'impresa fu coronata

da un notevole successo che fa sperare che ulteriori manifestazioni del genere seguiranno presto. Le esperienze finora conseguite, possono servire come base per il perfezionamento della preparazione e della organizzazione nell'avvenire.

Sarebbe da augurarsi sin d'ora che l'Istituto potesse disporre di propri mezzi onde facilitare la proiezione dei film; che il film agricolo possedesse un proprio centro ufficiale di carattere internazionale avente il compito di registrare ogni attività nei singoli paesi, relativa al cinema agricolo.

L'esposizione ha dimostrato come una buona ed utile produzione dei film agricoli possa essere il risultato di una ben coordinata collaborazione fra la tecnica agraria e quella cinematografica affinchè la materia educativa venga resa in forma più accessibile ed interessante.

La produzione dei film agricoli, destinati agli scopi di utilità comune, dovrebbe essere in ogni paese oggetto di un'organizzazione speciale, tendente a curare la scelta dei soggetti convenienti e il controllo delle sovvenzioni ai produttori.

* * *

I film che hanno ottenuto i primi premi sono — succintamente caratterizzati — i seguenti:

L'olivo in Sardegna — Ediz. « Luce », premiato colla Coppa del Re Imperatore — Questo film regionale d'indole tecnico-agricola, rileva l'importanza del miglioramento dei campi di olivi in Sardegna, descrivendo tutti i lavori inerenti alla coltivazione, alla raccolta del frutto e alla produzione dell'olio. Le fotografie sono di una naturalezza espressiva, ravvivata da magnifici panorami e da un accompagnamento musicale ben appropriato. Il suo autore Gimmiti è già conosciuto per il precedente film documentario *Bonifica Mussoliniana*.

Il 1° premio, categoria A, è stato assegnato al film *Come la pianta si nutre* — edito dal Ministero di Agricoltura di Francia, in collaborazione tecnica col Sig. Bourgevin. È documentato da disegni grafici e da fotografie plastiche che spiegano il processo della nutrizione delle piante, illustrando con chiarezza quale compito vi hanno la luce, l'acqua e gli altri fattori. Esso è facilmente comprensibile ad ogni spettatore mercè la chiara coordinazione del materiale.

Il 1° premio, categoria B, è stato assegnato al film: *Fasciola - Distomum hepaticum* — Prod. G.B.I. — Nella prima parte vi si presenta

il modo di sezionare il fegato di pecora, invaso dal parassita *Limnaea truncatula* nonchè tutto il ciclo della vita del parassita a cominciare dall'uovo. Nella seconda parte viene esaminata la fine del ciclo parassitario, rilevando la necessità di distruggere il microbo quale premessa indispensabile per eliminare il pernicioso morbo delle pecore.

Il 1° premio, categoria C, venne aggiudicato al grande film documentario germanico: *Il tesoro dei campi - La cultura del lino* — edito dalla Korporation Film Schmuecker u. G. — Esso tratta le singole fasi della coltivazione del lino, preparazione del suolo, aratura, erpicatura, impiego dei concimi chimici e simili, e tutti i lavori necessari, onde il prodotto corrisponda alle esigenze della grande industria. Il film riproduce la bellezza lirica dei campi.

Il 1° premio, categoria D, è stato concesso al film italiano: *L'oro dei campi* — edito a cura della Confederazione Italiana dei lavoratori dell'Agricoltura — che ha per oggetto la coltivazione del grano. Dopo aver descritto l'importanza della semina — saggi del lavoro di laboratorio nell'Istituto sperimentale — illustra in forma sintetica le singole fasi della coltivazione.

Nella seconda sezione della stessa categoria venne premiato il film canadese: *Nostra eredità* che è in sostanza una monografia sulle praterie canadesi; tratta la lotta per la conservazione dell'acqua nel suolo e la lotta contro la forza devastatrice dei venti. Il regista J. Both-Scolt ha saputo amalgamare i capitoli del film col valido concorso della precisa fotografia di E. R. Wilson, in un insieme compatto.

Nella terza sezione ottenne il primo premio il film *Pollame, industria di un miliardo di dollari.* Esso offre allo spettatore un quadro generale dei piccoli e grandi stabilimenti americani di allevamento del pollame. Descrive i lavori dell'allevatore e nella seconda parte il mercato delle uova del grande Ufficio delle uova in Chicago, la loro conservazione col freddo, le fabbriche di uova essicate e la preparazione di varie specie di nutrimento per pollame. Nella terza parte viene illustrato l'allevamento di tacchini e polli per i mercati. Ci presenta poi l'impiego delle uova in diverse forme come, per es., nelle bevande e come nutrimento dei bambini. La magnifica fotografia è stata eseguita da Carl Turney.

Degli altri film, premiati in occasione della Mostra Internazionale del Cinema Agricolo indichiamo i più notevoli, come: *Coltivazione della canapa nell'Italia meridionale,* che descrive i metodi alquanto primitivi di tale produzione; il film americano scientifico, molto importante,

intitolato: *Come incomincia la vita animale;* il film di produzione germanica *Prati e praterie;* il film italiano *La vita delle piante* che presenta fotografie accelerate della flora, per la maggior parte alpina, con sfondi di montagne dipinti; *Nei granai dell'Oriente* con belle vedute a colori di paesaggi e di gente che lavora. *Le nuvole in rapporto colla previsione del tempo* è un contrometraggio americano, quanto al soggetto, analogo al tedesco *Sinfonie delle nubi.* Esso suscita un'impressione sensazionale: fotografie di una burrasca, accompagnate da drammatici accordi di arpa e suggestivi effetti di luce, come si riscontrano in Rembrandt, ispirano la sensazione di una poesia nel film *Romanza sentimentale* di S. M. Eisenstein. *Lo sviluppo zootecnico in Venezuela* è un film serio, però di qualità tecnica non del tutto adeguata; *Sotto la bandiera bianco-verde* è un cortometraggio, per metà artistico, per metà documentario, tenuto in tono patetico e patriottico, nell'espressione spesso violente, ma promettente; *Nostro pane quotidiano*: prescindendo dal titolo, preso dal noto film spettacolare americano, nonchè dagli inopportuni e superflui intermezzi « lirici » e la sforzata introduzione del folclore magiaro, è un film tecnicamente buono. *Produzione di canna da zucchero* è un film istruttivo, un documento monumentale di produzione americana. Infine, *La Regina,* un film corrente a colori destinato per la propaganda del consumo del latte in Svizzera.

* * *

Come primo esperimento, la Mostra del Cinema agricolo ha corrisposto pienamente alla sua missione già per il fatto stesso che ha potuto essere realizzata. Per l'avvenire sarebbe da augurarsi che alla sua organizzazione fossero richiamati anche gli specialisti del cinema i quali, fra l'altro, dovrebbero rivolgere la loro attenzione alla maggiore e più efficace pubblicità di un'impresa così importante e curare l'elaborazione tecnica del relativo materiale.

Nell'insieme questo primo interessante esperimento ha dimostrato come in tutto il mondo è riconosciuta l'utilità della cinematografia per l'agricoltura e quindi l'opportunità dell'ulteriore estensione del film in servizio dell'agricoltura come mezzo efficacissimo d'istruzione, d'informazione e di propaganda.

SVATOPLUK JEZEK

I film

UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Stella Film - *Regista*: Alessandro Blasetti - *Direttore di produzione*: Leo Menardi - *Soggetto da una trama di* Ugo Scotti Berni - *Sceneggiatura di* Blasetti, Corrado Pavolini e Renato Castellani - *Dialoghi di* Giuseppe Zucca - *Aiuto regista*: Renato Castellani - *Operatore*: Vaclav Vich - *Tecnico del suono*: Giovanni Paris - *Scenografo*: Virgilio Marchi - *Costumi di* Gino C. Sensani - *Musica di* Alessandro Cicognini - *Direzione musicale di* Pietro Sassoli - *Maestro d'armi*: Enzo Musumeci - *Interpreti*: Gino Cervi, Luisa Ferida, Rina Morelli, Osvaldo Valenti, Ugo Ceseri, Umberto Sacripanti, Paolo Stoppa, Enzo Biliotti, Enzo Duse, Mario Mazza - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Enic.

Il film descrive alcuni episodi della vita avventurosa del noto pittore secentesco, che, conforme alla tradizione degli artisti del Rinascimento, sostituiva con disinvoltura al pennello la spada, allorchè si trattava d'impugnarla a difesa dei deboli e degli oppressi.

Il suo volto maschio e leale pare s'illumini di indomabile energia tutte le volte in cui l'occasione, spesso ricercata, gli permette di giocare un tiro birbone ai danni dei signorotti che tiranneggiano il popolo.

Lo vediamo, così, sventare l'esecuzione dei rivoluzionari seguaci di Masaniello, menando, dall'alto del triste palco, gran colpi addosso alle povere guardie, che, a dir la verità, non peccano nè di intelligenza nè di coraggio se l'astuzia e la forza di un solo uomo basta a sbaragliarli.

L'episodio centrale del film, però, è quello in cui il generoso eroe ordisce la sua più grande burla ai danni della vezzosa duchessina di Torniano. Avendo costei convogliato tutta l'acqua di cui dispone la contrada alla sua villa ed alle sue fontane, la campagna ne è impoverita ed inaridita. Formica — è questo l'appellativo misterioso di cui si adorna Salvator Roma nella sua doppia esistenza — correggerà l'abuso.

Egli infatti entra nelle grazie della Signora ed alla fine riesce non solo a convogliare l'acqua ai campi, ma a salvare anche la vita ad alcuni paesani rivoltosi e ad impedire il matrimonio della duchessa con un nobiluomo spagnolo presuntuoso e tracotante.

Salvator Rosa esce all'avventura carico d'onori e pronto a godersi in pace la selvaggia forosetta che egli aveva esasperata e innamorata durante la vicenda.

Il film, che si muove sempre in una lieta atmosfera tra il comico ed il burlesco, procede con vivace spigliatezza, in un ambiente alterno di contadini e di signori, dove tutti quanti i personaggi agiscono con disinvoltura e dove capeggia la tipica figura del pittore napoletano impersonato simpaticamente da Gino Cervi.

SEI BAMBINE E IL PERSEO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Pisorno Cinematografica - *Regista*: Giovacchino Forzano - *Direttore di produzione*: Giacomo Forzano - *Soggetto originale, sceneggiatura e dialoghi di* Giovacchino Forzano - *Operatore*: Aldo Tonti - *Aiuto regista*: Raffaello Pacini - *Scenografo*: Antonio Valente - *Tecnico del suono*: Raoul Magni - *Costumi della* Casa d'Arte Caramba - *Interpreti*: Elena Zareschi, Augusto Di Giovanni, Manlio Mannozzi, Mariù Gleck - *Stabilimenti*: Pisorno Tirrenia - *Metraggio*: 2825 - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Cine Tirrenia.

Attorno alla storica vicenda della fusione del Perseo si sviluppa la trama di questo film. Esso ci conduce in una Firenze del Rinascimento, dove gli artisti più insigni tessono intrighi ai danni dei loro non meno celebri colleghi, accesi come sono dalla brama di primato, pronti all'esaltazione della propria opera ed a svilire quella dei concorrenti, usando subdoli artifizi e beffe crudeli.

La trama s'inizia con la descrizione della misera vita di sei bambine e della loro madre, sorella del Cellini. Questi accorre dalla Francia per dare aiuto alle sue nipoti. Il Duca di Firenze, avuta notizia del suo ritorno, gli affida di erigere una statua equestre che esalti il suo nome nei secoli. Ciò suscita la gelosia dello scultore Bandinelli che aveva per primo suggerito l'idea. Nasce allora tra i due una sorda lotta, mirando il Bandinelli a render vani gli sforzi creativi del Cellini e, questi, a condurre a termine la propria opera alla quale è legata non solo la sua fama di artista, ma anche la fortuna della famiglia.

A questa rivalità si aggiunge inoltre l'interesse per il nuovo metodo di fusione che il Cellini, superando le teorie fino allora rispettate, vuole mettere in pratica.

Buona parte del film è occupata dalla descrizione della straordinaria fusione, attorno a cui l'artista ed i collaboratori si affaticano lungamente giungendo persino a buttare nella « colata » il vasellame della casa. Nasce così il Perseo in una notte di tempesta, mentre le sei bambine e la mamma, consapevoli della immensa importanza della riuscita dell'opera innalzano le loro preghiere.

VENTO DI MILIONI

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Fono Roma - *Regista*: Dino Falconi - *Direttore di produzione*: Luigi Martini - *Sceneggiatura di* Dino Falconi - *Operatore*: Domenico Scala - *Scenografo*: Giorgio Pinzauti - *Tecnico del suono*: Mario Sensi e Mario Amari - *Musica di* Costantino Ferri - *Direzione musicale di* Alberto Paoletti - *Montaggio di* Ines Donarelli - *Interpreti*: Umberto Melnati, Vivi Gioi, Monica Thiebaut, Primo Carnera, Aristide Baghetti, Enzo Biliotti, Olindo Cristina, Gualtiero De Angelis - *Metraggio*: m. 2250 - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Enic.

Un'omonimia mette uno spiantato sulla strada di un miliardario. Capricci della fortuna, capricci di belle donne e capricci del destino forniscono gli spunti a questo soggetto umoristico.

UN MARE DI GUAI

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Atlas Film - *Produttore*: Giuseppe Gallia - *Regista*: Carlo L. Bragaglia - *Soggetto, sceneggiatura, dialoghi di* Carlo L. Bragaglia e Luigi Zampa *da un originale francese «Teodoro e socio»* - *Operatore*: Mario Albertelli - *Tecnico del suono*: Croci - *Architetto*: Gastone Medin - *Musica di* Colacicchi - *Interpreti*: Umberto Melnati, Junie Astor, Paolo Stoppa, Luigi Almirante, Guglielmo Sinaz, Rosetta Tofano - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Ici.

Teodoro e l'inseparabile amico Clodomiro architettano un piano strategico per sviare i sospetti dello zio Chenerol, geloso d'un ritratto di sua moglie Adriana trovato nel portafoglio d'un conoscente. Per far ciò il furbo nipote inventa un sosia della bella zietta nella persona inesistente d'una canzonettista. È la stessa signora Chenerol a impersonare la diva del varietà, mentre Clodomiro, per agevolare l'imbroglio, si traveste ora da vecchio servo, ora da pompiere, ora da monarca indiano, ora persino da vecchia signora. Alla fine tutto si accomoda e le tasche dei due squattrinati compari si sono notevolmente impinguate.

IN CAMPAGNA È CADUTA UNA STELLA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Defilm - *Regista*: Eduardo De Filippo - *Direttore di produzione*: Oscar Gaeta - *Soggetto di* Peppino De Filippo - *Sceneggiatura di* Eduardo De Filippo e Riccardo Freda - *Operatore*: Mario Albertelli - *Tecnico del suono*: Raul Magni - *Scenografo*: Giovanni Brancaccio - *Musica di* C. A. Bixio - *Interpreti*: Rosina Lawrence, Eduardo De Filippo, Peppino De Filippo, Oretta Fiume - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Cine Tirrenia.

Protagonisti i due fratelli De Filippo: Eduardo sfaticato dongiovanni di paese, Pep-

pino laborioso agricoltore timido e duro di cervello. Ambedue si innamorano di una ragazza americana capitata in casa loro. La rivalità suggerisce ai fratelli una quantità di sotterfugi. Eduardo sta per avere la meglio, e già celebra con un pranzo il suo fidanzamento con la pazzerella d'oltreoceano, quando questa lo pianta in asso per tornare al suo fidanzato cittadino, dal quale era fuggita per uno di quei capricci soliti nelle ragazze americane. Torna così la pace in quella campagna che la caduta della stella aveva messo in rivoluzione.

TRAVERSATA NERA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Sovrana Film - *Regista*: Domenico M. Gambino - *Direttore di produzione*: Giuseppe Pelagallo . *Soggetto dalla commedia omonima di* Corra e Achille - *Sceneggiatura di* Amidei, Duse, Gambino - *Aiuto registi*: Roberto Bianchi e Giorgio Ansoldi - *Operatore*: Tommaso Kemienffy - *Tecnico del suono*: Passerini - *Scenografo*: Salvo D'Angelo . *Interpreti*: Camillo Pilotto, Mario Ferrari, Renato Cialente, Guglielmo Sinaz, Carlo Lombardi, Antonio Gradoli, Enzo Merusi, Germana Paolieri, Dria Paola, Lola Braccini, Primo Carnera. — *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Triste traversata di un piroscafo sul quale viaggiano donne di malaffare, ballerine a corto di scritture, giovani lordi inglesi caduti in mano di strozzini, madri derelitte. Quando un losco levantino è trovato morto nella sua cabina, i sospetti cadono su tutti. È il capitano che dirige l'inchiesta e, non passa molto tempo, che anch'egli è coinvolto nel viluppo dei sospetti. Per colmo di disgrazia, un macchinista, una specie di Ercole muto, impazzisce, fà saltare le caldaie. Il vapore affondato si porta giù il colpevole.

ARDITI CIVILI

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Icar - *Regista*: Domenico M. Gambino - *Direttore di produzione*: Giuseppe Sylos - *Sceneggiatura di* Emanuele Orano, Pier Luigi Melani - *Aiuto regista*: Roberto Bianchi - *Operatore*: Tommaso Kemienffy - *Tecnico del suono*: Leopoldo Rosi - *Scenografo*: Carlo Bompiani - *Musica di* Costantino Ferri - *Interpreti*: Guido Celano, Elli Parvo, Egisto Olivieri, Lilia Silvi, Roberto Bianchi, Daniele Drey, Gildo Bocci, Giovanna Scotto, Carlo Duse, Gualtiero De Angelis, Aldo Galvani, Nino Mascherini - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Un agente del corpo dei Vigili del fuoco prestando servizio una sera durante lo spettacolo di un circo equestre, conosce una seducente trapezista e se ne innamora. Nei giorni che seguono egli commette diverse mancanze a tal punto che viene sospeso per un mese dal servizio. Questo vigile si allontana dalla fidanzata e dalla famiglia e diviene anche lui trapezista accanto alla donna che non tarderà a tradirlo. Durante uno spettacolo del circo al teatro Adriano, si sviluppa un incendio in seguito ad una violenta colluttazione tra l'ex milite e il nuovo amante della trapezista. Il vigile ravveduto nel proprio sentimento interno commette atti di valore nell'estinzione dell'incendio meritando l'elogio e il rispetto del Corpo in cui egli riprenderà a operare tranquillo.

LA CONQUISTA DELL'ARIA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Mander Film - *Regista*: Romolo Marcellini - *Direttori di produzione*: C. J. Bassoli e Jacopo Comin - *Sceneggiatura*: *di* Luigi Freddi, Jacopo Comin e Romolo Marcellini - *Dialoghi di* Luigi Freddi - *Aiuto regista*: Mario Chiari - *Operatore*: Mario Craveri - *Tecnico del suono*: Arrigo Usigli - *Scenografo*: Virgilio Marchi - *Costumi della* Casa d'Arte di Roma - *Musica di* Antonio Veretti - *Direzione musicale di* Francesco Mander - *Montaggio di* Vincenzo Zampi - *Interpreti*: Memo Benassi, Carlo Ninchi, Dria Paola, Giovanni Grasso, Elio Steiner, Andrea Checchi, Nino Crisman, Maurizio D'Ancora - *Sequenze tratte dal film* «*The Conquest of the Air*», *produttore* Alexander Korda, *scenario di* John Monk Saunders, *regista* Alexander Shaw - *Metraggio*: m. 2050 - *Stabilimenti*: Cinecittà - *Sistema di registrazione sonora*: R.C.A. Photophone. Cinecittà - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. Manderfilm.

Rievocazione in ordine cronologico (dal mito di Icaro ai giorni nostri) dei vari tentativi fatti dall'uomo per elevarsi nell'aria su uno strumento creato dal proprio genio. Si susseguono nei secoli le varie prove, qua.

si tutte conclusesi tragicamente, fino agli inizi del secolo scorso in cui ha principio e trionfa il più leggero dell'aria. Agli inizi del nostro secolo abbiamo i primi, a volte, comici tentativi, di macchine più pesanti dell'aria, fino all'attuale trionfo dell'aviazione, ormai sistematicamente impiegata nella vita civile ed a scopi militari.

BIONDA SOTTO CHIAVE

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Faro Film - *Regista*: Camillo Mastrocinque - *Direttore di produzione*: Fabio Franchini - *Soggetto originale e sceneggiatura di* Cesare Zavattini - *Operatore*: Carlo Montuori - *Tecnico del suono*: Arrigo Usigli - *Scenografo*: Pino Viola - *Interpreti*: Enrico Viarisio, Giuseppe Porelli, Vivi Gioi, Laura Solari, Franco Coop, Miretta Mauri, Armando Migliari, Giuseppe Pierozzi - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Uno dei soliti maghi di Hollywood che gira il mondo alla cerca d'una rarissima « bionda oblunga », crede alfine di rintracciarla nella copertina di una rivista spiantatella di lettura amena. Ma poichè nessuno conosce la ragazza che ha ispirato un disegno così attraente, il giornaletto lancia un concorso il quale, in capo a molte traversie porta a identificare la preziosissima bionda nella miope, trasandata e trascurata segretaria di redazione.

È SBARCATO UN MARINAIO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Manenti Film - *Produttore*: Giulio Manenti - *Direttore di produzione*: Eugenio Fontana - *Regista*: Piero Ballerini - *Soggetto e sceneggiatura di* Piero Ballerini - *Operatore*: Antonio Marzari - *Scenografo* Luigi Ricci - *Musica di* E. Di Lazzaro - *Interpreti*: Amedeo Nazzari, Doris Duranti, Polidor, Germana Paolieri, Enrico Glori, Andrea Checchi, Milena Penovich - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Cine Tirrenia.

Un giovane marinaio sbarca in un porto qualunque e s'innamora d'una ragazza conosciuta in un parco di divertimenti. Egli lascia il mare per convivere con lei lavorando a terra, poi, quando crede che la ragazza se l'intenda col losco proprietario d'un baraccone da fiera altre volte scazzottato, sta per imbarcarsi di nuovo. Senonchè un compagno gli rivela che la ragazza non solo è innocente, ma anche incinta di lui; per cui la storia si conclude con un matrimonio.

LE SORPRESE DEL VAGONE LETTO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Atlantica Film - *Regista*: Giampaolo Rosmino - *Direttore di produzione*: Torello Lenzi - *Soggetto originale e sceneggiatura di* Ciso Moratti e Mario Costa - *Dialoghi di* Dino Falconi - *Aiuto regista*: Sergio Grieco - *Operatore*: Renato Del Frate - *Tecnico del suono*: Mario Amari - *Scenografo*: Procopio Maioletti - *Costumi di* Maria Bacicchi - *Musica di* Casiroli e Carabella - *Montaggio di* Giorgio Simonelli e Otello Colangeli - *Interpreti*: Enrico Viarisio, Clara Calamai, Luigi Almirante, Olindo Cristina, Ornella da Vasto, Pia De Doses, Renato Alberini, Vasco Creti, Erminio D'Olivo, Paolo Stoppa - *Stabilimenti*: Cinecittà - *Metraggio*: 2200 - *Sistema di registrazione, per la versione italiana*: Western-Electric - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Alba Film.

Un giovane avvocato in viaggio per affari da Roma a Milano incontra una sconosciuta presentata da un amico come contessa. Costei invece è una ballerina ed invano si adopera per innamorare l'avvocato. Nello stesso treno viaggia l'autentica contessa che a sua volta si mostra innamorata dello stesso uomo. Nasce così l'equivoco che si risolve felicemente con l'avvicinamento dell'avvocato alla gentile fanciulla.

MILLE CHILOMETRI AL MINUTO

Paese d'origine: Italia - *Casa di Produzione*: Fauno Film - *Regista*: Mario Mattoli - *Soggetto originale e sceneggiatura di* Aldo De Benedetti e Mario Mattoli - *Operatore*: Domenico Scala - *Tecnico del suono*: O. Del Grande - *Scenografo*: F. Filippone - *Arredamento e costumi di* Ezio Carabella - *Interpreti*: Nino Besozzi, Antonio Gandusio, Vivi Gioi, Amalia Chellini, Enzo Biliotti, Romolo Costa, Mario Bernardi, Giovanni Dolfini, Jone Frigerio, Lola Braccini, Aroldo Tieri - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Ici.

In un bolide interplanetario prendono posto, oltre a uno scienziato, alla sua gra-

ziosa figliola e ai suoi assistenti, due malcapitati che avevano inseguito la ragazza con intenzioni dongiovannesche.

Rimandarli indietro non è prudente perchè potrebbero divulgare il segreto della spedizione. Essi sono presi quindi a bordo, dopo un severo collaudo dei loro nervi e dei loro polmoni. Dopo molto errare negli eterei silenzi, il bolide approda di nuovo al punto di partenza. La gloria che i supposti esploratori di Marte si erano conquistata sfuma al loro ritorno e la loro vita riprende il suo corso normale con le sue piccole gioie e miserie.

MILIZIE DELLA STRADA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione e distribuzione*: Luce.

« Milizie della strada » sono le centurie di operai che lavorano alla costruzione del monumentale complesso degli edifici dell'E 42. Come è noto una buona parte degli operai vive in uno speciale attrezzatissimo villaggio.

Questo documentario fa vivere allo spettatore una giornata di lavoro con gli operai del villaggio, dalla sveglia al tramonto nell'ardore costruttivo che anima tutti, dirigenti e operai.

In questo cortometraggio ha parte importante il sonoro mediante riprese dirette di rumori nelle camerate, nelle sale, e di un coro espressamente composto, come tutto il commento musicale.

IL PONTE DI VETRO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Scalera - *Regista*: Goffredo Alessandrini - *Soggetto originale, sceneggiatura e dialoghi di* Gerardo De Angelis e Pietro Ballerini - *Aiuto regista*: Umberto Scarpelli - *Operatore*: Ubaldo Arata - *Tecnico del suono*: Franco Robecchi - *Scenografo*: Gustavo Abel - *Musica di* Umberto Mancini e Edgardo Carducci - *Direzione musicale di* Umberto Mancini - *Montaggio di* Eraldo Da Roma e Mario Bonotti - *Interpreti*: Isa Pola, Rossano Brazzi, Filippo Scelzo, Carlo Romano, Regina Bianchi - *Metraggio*: 2532 - *Stabilimenti*: Scalera - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: R.C.A. - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Scalera Film.

La vicenda vuol segnare un ritorno alla vena « intimista » di contrasti d'anime. Il dramma a lieto fine si svolge tra un quartetto di personaggi: un famoso chirurgo con la propria moglie, un giovane pilota aviatore e la piccola fidanzata di costui.

La vicenda si snoda dal momento in cui il giovane pilota tratto a frequentare la casa della signora dopo un pericoloso incidente di volo in cui egli l'ha salvata, a poco a poco si innamora di lei, trascurando la fidanzata.

Alla fine l'aviatore ritorna all'affetto della fanciulla.

HOTEL SACHER
(Hotel Sacher)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Ufa - *Regista*: Erich Engel - *Soggetto di* E. Sceliger e M. Furbringk - *Sceneggiatura di* Stefan von Kamare e F. Ferster-Burggraf - *Operatori*: Werner Bohnn e Kurt Schultz - *Scenografo*: Hans Ledersteger - *Interpreti*: Sybilla Schmitz, Willy Birgel, Wolf Albach, Retty, Elfie Mayerhefer, Hedwig Bleibireu - *Casa di doppiaggio*: Luce - *Direttore per la versione italiana*: Mario Almirante - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Enic.

L'azione si svolge nell'Hôtel Sacher situato al centro di Vienna, alla vigilia della grande guerra del 1914. Una notte mentre la gente mondana gioca coi sentimenti e col denaro, avviene l'incontro di due spie appartenenti al servizio segreto russo ed austriaco. Innamorato della donna, rivelatasi sua nemica pericolosa, l'uomo lotta per riabilitarsi e, sostenuto dalla propria causa, affronta delusioni e dubbi.

MARIA ILONA
(Maria Ilona)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Terra Film - *Regista*: Geza von Bolvary - *Soggetto e sceneggiatura di*: Richard Billinger, Werner Eplinius, Philip Lothar Mayring - *Montaggio di* Wolfgang Wehrum - *Interpreti*: Willy Brigel, Paula Wessely - *Stabilimenti*: Terra Film - *Casa di doppiaggio*: Italia Acustica - *Direttore*

per la versione italiana: Sandro Salvini - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

L'Ungheria nel 1848 è in fermento: alla testa dei ribelli, Kossuth inizia la lotta per l'indipendenza nazionale. Al castello di Schambrum, Maria Ilona vedova di un ufficiale austriaco, ma ungherese di nascita, conosce il principe Carlo di Schwarzenberg, abilissimo diplomatico. L'amore nasce tra i due e crea contrasti e avventure attraverso tragici eventi. Maria Ilona si promette al conte, ma non può rifiutare aiuti ai patrioti ungheresi. Un suo infiammato fratello riesce a trarla decisamente alla causa santa: gli eventi precipitano; gli ungheresi combattono, sono vinti, risorgono. Maria Ilona sacrifica il suo interno sentimento alla maggior causa per cui il fratello muore.

YVETTE
(YVETTE)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis-Rota - *Regista*: Wolfgang Liebeneiner - *Soggetto da un romanzo di* Guy de Maupassant - *Interpreti*: Albert Matterstock, Ruth Hellberg, Kate Dorsch, Joannes Riemann - *Casa di doppiaggio*: Cinecittà - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Una giovane madre lavora in un locale notturno quale elemento di maggiore attrattiva. L'ambiente equivoco è frequentato da gente di dubbio mestiere. Yvette, figlia di questa donna, viene espulsa dal collegio perchè si faceva il bagno nuda, e pertanto va a vivere con la madre di cui ignora la vera condotta della sua professione notturna. Un amante della madre incontra la fanciulla e l'amore li attrae reciprocamente. Ma la situazione equivoca dovuta alle inevitabili deduzioni induce il giovane a dubitare dell'onestà della ragazza. Egli infatti è portato a pensare che Yvette segua lo stesso destino della madre. La ignara fanciulla conosce alla fine la verità sul conto della madre. Tenta di por fine alla sua vita, seppure in maniera grottesca, ma l'innamorato interviene pienamente disposto a credere nell'onestà della fanciulla.

SERVIZIO DI LUSSO
(SERVICE DE LUXE)

Paese d'origine: America - *Casa di produzione*: New Universal Pictures - *Produttore associato*: Edmund Grainger - *Regista*: Rowland V. Lee - *Soggetto di* Bruce Manning e Vera Caspary - *Sceneggiatura di* Gertrude Purcel e Leonard Spigelgas - *Operatore*: George Robinson - *Costumi di* Vera West - *Direzione musicale di* Charles Previn - *Montaggio di* Ted Kent - *Interpreti*: Costance Bennet, Vincent Price, Charlie Ruggles, Helen Broderick, Mischa Auer, Joy Hodges - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Ici.

Sotto il nome di « Doroty Madison Service », Helen Murphy dirige un « servizio di lusso » col quale offre ai clienti ogni sorta di vantaggi. Fra i clienti vi è un certo Robinson, eccentrico ingegnere milionario. Il signor Made, cliente del « servizio di lusso » vuole evitare che Bob, suo ambizioso nipote, giunga a New York. Egli, infatti, non vuole essere infastidito. Si rivolge perciò al « Servizio » affinchè faccia deviare il viaggio del giovane.

Helen stessa s'interessa personalmente della cosa e va sul piroscafo a ricevere il giovane, ma sbaglia l'identità. Accade, invece, che essa conosca in altro modo Bob e, senza sapere chi sia, simpatizzi subito con lui. Helen s'accorge poi dell'errore scoprendo il suo vero nome. Alla fine, dopo manifestazioni di gelosia e vicende intrigate Bob chiede la mano di Dorothy.

RIFORMATORIO
(REFORMATORY)

Paese d'origine: America *Casa di produzione*: Columbia - *Regista*: Lewis G. Colline - *Soggetto originale di* Gordon Rigby *Interpreti*: Jack Holt, Bobby Jordan, Charlotte Wyntery, Grant Mitchell, Franckie Darro, Tommy Bupp - *Direttore per la versione italiana*: Sandro Salvini *Casa di distribuzione per l'Italia*: Eia.

In un riformatorio dove i dirigenti sono deboli e corrotti e i guardiani dei feroci aguzzini, viene mandato come direttore un uomo di idee moderne che sopprime in un batter d'occhio tutte le ingiustizie e le ra-

gioni di malcontento, richiama i corrigendi al rispetto di sè stessi, e trasforma quel luogo di pena in una specie di collegio signorile.

Invano la frode di un guardiano tenta di introdurre di nuovo nel riformatorio la ribellione: l'inganno viene scoperto e il direttore ne esce da trionfatore.

CONDANNATE
(CONDEMNED WOMEN)

Paese d'origine: America . *Casa di produzione*: R.K.O. Radio Pictures . *Produttore*: Robert Sisk - *Regista*: Lew Landers - *Direttore di produzione*: Robert Sisk - *Soggetto, sceneggiatura e dialoghi di* Lionel Houser . *Operatore*: Nicholas Musuraca - *Tecnico del suono*: Earl Wolcott - *Scenografo*: Van Nest Polgase . *Direzione musicale di* Roy Webb - *Monatggio di* Douglas Travers - *Interpreti*: Solly Eilers, Louis Hayward, Anne Shirley, Esther Dale, Lee Patrick, Leona Roberts, George Irving, Richard Bond, Netta Packer, Rita La Roy, Florence Lake - *Casa di doppiato*: Cinecittà - *Direttore per la versione italiana*: Oreste Pecori . *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Un giovane medico incontra su un piroscafo una ragazza che viene poi a sapere essere una detenuta che viene condotta alla stessa carcere dove egli è stato chiamato ad esercitare la sua professione. In carcere la giovane diventa la sua infermiera, eppoi la donna del suo cuore. La ragazza chiamata dal direttore della carcere, zio del giovane medico, è consigliata a troncare la relazione. Essa decide quindi di fuggire con alcune sue compagne. Durante la fuga rimangono uccise una guardiana e una detenuta. La ragazza è presto riacciuffata e portata davanti a un tribunale, sotto l'accusa di omicidio e ribellione, ma viene però salvata dall'intervento dell'innamorato e dello zio direttore della carcere, i quali depongono favorevolmente.

I RAGAZZI DELLA STRADA
(NEW'S BOYS HOME)

Paese d'origine: America - *Casa di produzione*: New Universal Pictures . *Produttore associato*: Ken Goldsmith - *Regista*: Harold Young . *Soggetto di* Gordon Kahn e Charles Grayson - *Sceneggiatura di* Gordon Kahn . *Operatore*: Milton Krasner - *Costumi di* Frank Tate e Vera West - *Montaggio di* Phil Cahn - *Interpreti*: Jackie Cooper, Edmund Lowe, Wendy Barrie, Edward Norris . *Casa di distribuzione per l'Italia*: Ici.

Uno sceriffo di una piccola città viene ucciso dai gangsters. Suo figlio Fifle si riduce a vagabondare di città in città. Chiede ricovero alla « New's Boys Home » dove viene ammesso dopo aver dato saggio di pugilato col campione Danny. Messo questi fuori combattimento, Fifle viene eletto capo della banda dei giornalai, e va a lavorare in qualità di strillone del « Globe ». Quando il direttore del giornale, signor Dutton, muore, sua figlia Gwen ne prende il posto. Ma Tom Davemport politicamente scaltrissimo, compra il giornale avversario « Star », ingaggia una banda di ragazzacci guidati da Franckie Barbel per boicottare la vendita del « Globe ». La giovane direttrice fà di tutto per battere il giornale avversario. Durante la lotta tra gli strilloni, Fifle riconosce in Franckie Barbel, che viene fatto prigioniero, l'uccisore di suo padre. Alla fine la signorina Gwen può sposare felicemente.

DONNA DIMENTICATA
(FORGOTTEN WOMAN)

Paese d'origine: America . *Casa di produzione*: New Universal Pictures - *Produttore associato*: Edmund Grainger - *Regista*: Harold Young - *Soggetto di* John Kobler - *Sceneggiatura di* Lionel Houser e Harold Buchman . *Operatore*: Stanley Cortez - *Tecnico del suono*: William Hedgoock - *Interpreti*: Sigrid Gurie, Eve Arden, William Lundigan, Donald Briggs - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. Industrie Cinematografiche.

Una giovane donna viene implicata accidentalmente in una fulminea tragedia di gangsters. Non solo perde il marito, innocente anche lui, ma è accusata di complicità e, mercè l'integerrimo accanimento del giudice, portata in tribunale e condannata a cinque anni di carcere. Poco dopo le nasce un figlio e quando essa esce dal carcere deve rassegnarsi all'adozione del bambino da parte di una ricca signora, dato che lei non è

in grado di provvedere alla sua educazione. Ma la ricca signora è la sorella del giudice che ha saputo dell'innocenza della donna e troverà il modo di riparare all'ingiustizia salvando persino la sua reputazione professionale.

UN ANGOLO DI CIELO
(EAST SIDE OF HEAVEN)

Paese d'origine: America - *Casa di produzione*: New Universal Pictures - *Regista*: David Butler - *Soggetto di* David Butler - *Sceneggiatura di* William Conselman - *Scenografo*: R. A. Gausman - *Costumi di* Vera West - *Musica di* Johnny Burke e James V. Monaco - *Montaggio di* Irene Morra - *Interpreti*: Bing Crosby, Joan Blondell, Mischa Auer - *Casa di doppiato*: Itala Acustica - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Ici.

Il cantante di una agenzia è incaricato da un giovane gaudente ubriaco di cantare i saluti di compleanno a suo padre. Il cantante si reca dal vecchio bisbetico ed assiste ad una riunione di legali convocati da costui per costringere la nuora a cedergli il bambino, dopo essersi separata dal marito. Il cantante prende le difese della donna ed è perciò che l'indomani viene licenziato. Senza impiego non puó sposare la sua fidanzata, ed è costretto quindi a rimandare per l'ennesima volta il matrimonio. Di questo approfitta un radiocronista per cercare di entrare nelle grazie della ragazza. Il cantante riesce intanto a trovare un nuovo impiego come guida cantante di un taxi, allietando i passeggeri. Una sera la donna col bimbo sale in questo taxi, poi si allontana lasciando il bambino nelle mani dell'autista cantante. Dopo varie peripezie il bambino viene riconsegnato al nonno, presenti la mamma e il babbo riconciliati, ed il cantante che riceve in premio un buon impiego alla radio.

LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO

Paese di origine: Francia (1928) - *Scenario*: Carl Th. Dreyer e Joseph Deltiel - *Regista*: Carl Th. Dreyer - *Fotografia*: Rudolph Maté - *Scenografia*: Hermann Warm - *Costumi*: Jean e Valentine Hugo - *Interpreti principali*: Falconetti (Giovanna), Sylvain.

Negli ultimi anni del cinema muto, quando, nonostante l'accesa ostilità di alcuni, l'idea di un film che potesse fare a meno della didascalia e vedesse accentuato dal suono il potere evocativo dell'imagine raccoglieva una larga messe di favori, apparve sugli schermi europei il film del regista danese Carl Th. Dreyer, *La passione di Giovanna d'Arco*, prodotto in Francia e dedicato alla eroica esistenza della fanciulla lorenese. Siamo nel 1928 e il cinema ha raggiunto il quasi pieno possesso dei requisiti tecnici che servono alla sua compiuta espressione in forma d'arte; manca soltanto la parola, quella parola che, nella concezione dei primi assertori del cinema sonoro, avrebbe dovuto integrare l'azione visiva e quindi sottolinearne gli effetti, ma che purtroppo è divenuta in certi casi un mezzo di espressione centrale e indispensabile, come nel teatro.

Carl Th. Dreyer, accingendosi alla creazione del suo capolavoro, doveva aver pensato fortemente ai vantaggi del parlato, tuttavia appare dalla sua opera che egli vedeva ancora nelle possibilità espressive del cinema silenzioso un mezzo autonomo di rappresentazione artistica. *La passione*

di Giovanna d'Arco ci fa l'effetto di una invocazione alla parola; mentre cioè dà ancora una volta la prova della efficacia rappresentativa e narrativa delle immagini in movimento, preannuncia nella sua concezione il moderno film parlato.

Compito più audace non poteva essere assunto da un regista, ed anche ambizioso; Dreyer infatti ha voluto far *parlare* le mute figure dei suoi personaggi. Scegliendo a soggetto del film il processo e il supplizio di Giovanna d'Arco, egli ha decisamente ripudiata quella che poteva sembrare la parte più cinematografabile dell'episodio storico: le battaglie, gli intrighi di corte, i particolari *amorosi* che paiono indispensabili a tanti nuovissimi registi e produttori. Astraendo invece dall'ampia e facile cornice, egli ha ridotto il dramma alle sue linee essenziali: il processo e il supplizio della fanciulla lorenese, vittima della perfidia inglese e di un tribunale asservito.

In America Cecil B. de Mille e in Europa qualche altro mattatore del cinema, avrebbero posto davanti all'obbiettivo una folla grande sì, ma anonima; Carl Th. Dreyer costruisce il suo dramma con pochissimi personaggi e crea l'ambiente, l'atmosfera, valendosi delle espressioni e dei sentimenti dei personaggi invece che di fondali dipinti e di abbaglianti, per quanto inutili, incrociar di spade.

Il film risulta così un continuo colloquio tra Giovanna e i suoi giudici; non una pausa, non un particolare inutile interrompono il ritmo, a volte esasperante di questo drammatico susseguirsi di accuse. Il viso di Giovanna, dominante continuamente in primo piano, la sua umana angoscia e l'eroica fede, sono esplorati dalla macchina da presa dalla prima battuta all'ultima; di contro le espressioni dei giudici, riprese di scorcio, sorprese negli atteggiamenti più significativi, rendono con una efficacia sorprendente l'atmosfera cupa e violenta del dramma. Davvero nei volti, nel luccicore degli occhi cisposi, o vitrei, o lussuriosi dei carnefici, noi indoviniamo le terribili, insidiose domande, prima ancora di leggerle nella didascalia.

Il susseguirsi veloce e incalzante dei primi piani, i quali rappresentano la nota più caratteristica di quest'opera e il segno più evidente, se non più efficace, dell'arte di Dreyer, bene rende l'alterna agitazione degli animi; soltanto a rari intervalli appare un campo lungo il quale sembra avere la funzione di creare delle pause nella narrazione, al modo della punteggiatura nell'espressione scritta. Qui, in questi brevi momenti in cui il campo d'azione è più vasto, notiamo le scenografie rigidamente stilizzate, essenziali per dare un'idonea cornice al grande quadro della *Passione*.

Carl Th. Dreyer riesce meravigliosamente a sostenere l'architettura della sua opera mediante un montaggio che è un prodigio di tecnica e d'arte; non v'è in questo film un istante di debolezza, un solo indulgere al luogo comune, un passo ove non si senta vigile e pronta la mano del regista. Talvolta anzi ci sembra di avvertire l'artificio: ci è troppo facile constatare come tutto sia dosato ad arte e come il regista indulga più alla precisione della tecnica che al volo lirico della poesia.

Dal montaggio, ripetiamo, derivano i pregi maggiori di questo film che rigetta volutamente l'accuratezza di tutti quegli altri elementi, ad esempio l'inquadratura e il movimento di macchina, che pure contribuiscono non poco alla espressione dell'arte cinematografica.

Durante le prime quattro bobine di pellicola, a prescindere dai pochi campi lunghi ai quali abbiamo accennato, l'inquadratura è quasi sempre fissa e si limita al primo o primissimo piano di Giovanna e dei suoi

giudici. Soltanto a un certo punto del processo vediamo l'obbiettivo avanzare e retrocedere bruscamente tre volte davanti a un soldato inglese che accusa Giovanna. E' un particolare che muove il sorriso dello spettatore distratto, ma che invece rende con una efficacia ammirevole il momento e soprattutto l'effetto delle parole ingiuriose sull'accusata che ci appare subito dopo sgomenta e quasi terrorizzata.

Nell'ultima parte del film l'inquadratura è più curata, in certi punti addirittura artificiosa nella sua voluta originalità, ma si tratta, come osserva giustamente Francesco Pasinetti, della parte meno felice dell'opera.

Per noi il pregio maggiore della *Passione di Giovanna d'Arco* consiste, come abbiamo accennato in principio, nell'aver voluto il regista abbandonare una via facile e già segnata dal cinema storico, per forzare al massimo la pura possibilità espressiva cinematografica con un linguaggio che sostituisce la parola. Anche il commento sonoro trova nella *Passione di Giovanna d'Arco* un elemento, prettamente cinematografico che lo può agevolmente rimpiazzare; questo elemento è dato dagli effetti del chiaroscuro che, nella plastica fotografia di Rudolph Maté, divengono quasi un particolare musicale, così da creare un'armonia di linee e di prospettive capace di sostenere la parte del commento sonoro.

Carl Th. Dreyer è riuscito nel suo ambizioso proponimento di sostituire l'immagine alla parola, là dove questa sembrava più indispensabile. Con un'opera personalissima, dove i facili valori emotivi sono volutamente allontanati e nella quale invece sono posti in evidenza, con una continuità che può apparire esasperante, i più rigidi principi del cinema, il regista danese ha concluso tutto un periodo della storia del cinema ed ha aperto le porte della settima arte alla parola. Ma ha anche dimostrato, e conviene ora più che mai non dimenticarlo, che il cinema è completo in sè stesso e può esprimere le più intime passione valendosi dei mezzi che gli sono propri.

WALTER DIRANI

Rassegna della Stampa

ANCORA DEI SOGGETTI CINEMATOGRAFICI

Carlo M. Caretta, *sul mensile del Sindacato Nazionale: « Autori e Scrittori » di maggio, parla dei soggetti cinematografici.*

Partendo dalla premessa che il valore della nostra cinematografia non scaturisce dal maggiore o minor numero di pellicole realizzate, ma dalla percentuale di pellicole buone fra quelle prodotte e dal grado di eccellenza raggiunto da queste buone pellicole, l'autore afferma che la qualità dei film prodotti in Italia, sia come percentuale che come grado è assai lontana da quanto sarebbe giusto aspettarsi.

Il Caretta basa la sua tesi relativa alla mediocrità della produzione sulle manchevolezze del soggetto e cioè sulla scarsa qualità dell'opera del soggettista.

Questo punto di vista, che dal lato realizzativo è vero solo in parte in quanto numerosi fattori concorrono in egual misura al successo finale del film, non è tuttavia nè trascurabile nè secondario. Ed è soprattutto certo che uno dei danni maggiori alla nostra produzione deriva dal guaio dell'imitazione straniera. Lo spirito nostro è diverso da quello degli altri; una ricostruzione imitativa non può avere spina dorsale nè contenuto omogeneo.

Per converso, quando si fanno soggetti italiani negli intendimenti, allora si vuol ricorrere all'erudizione, alla aderenza storica formale, alle minuzie folcoristiche non capite da tutti, all'esattezza di tempo luogo e avvenimenti, all'affastellamento di particolari che nuocciono all'azione generale e si arriva allo zibaldone che non interessa nessuno, se non coloro che lo hanno messo insieme. Lo scopo è nettamente mancato.

Noi abbiamo visto che certi romanzi a sfondo storico hanno fatto buonissima prova per il pubblico che ci si è appassionato: ciò perchè tali romanzi hanno costrutto scenico, teatrale, cinematografico eccellente. Perchè non si fanno romanzi cinematografici moderni, o comunque inediti, seguendo gli stessi concetti dei romanzi così detti storici e popolari? La critica in tal caso sarebbe forse la sola a trovarci da ridire: e io credo che se al tempo di Shakespeare ci fosse stata una critica, il povero autore se ne sarebbe sentite dire delle belle...!!! Non è caso di badarci: l'opera egregia fa la sua strada da sè, anche in contrasto con la critica. E quando un film, italiano di spirito, concepito con uno scopo morale degno, sia esposto nel soggetto in modo divertente, interessante, commovente, allora anche regista e attori avrebbero campo e materia per esplicare bene il proprio compito e fare un'opera vitale, capace di imporsi e di dare al popolo quella educazione ed elevazione che è nei voti, nonchè al produttore quel risultato finanziario che egli si aspetta.

Poesia, occorre: dice Marinetti. In effetti, poesia: intesa nel senso lato ed universale, concettuale, sostanziale. È poesia il *Fornaretto* come i *Promessi Sposi*. Poesia, cioè passione, commozione, cuore: e umanità. Chè senza umanità non c'è vera poesia. Amore, patria, bontà, sacrificio, bellezza, lavoro e per converso odio, malvagità, danaro, viltà, vizio: sono i cardini

capitali delle passioni umane. Bisogna rimanere aderenti a questi cardini e non cercare problemi centrali introspettivi, nè astruserie, nè sminuzzamenti d'azione, nè lungaggini esplicative o adornamenti sovrapposti a forza. Una vicenda semplice umana naturale condotta serrata da principio alla fine, coordinata in ogni sua parte, senza fronzoli di sorta che distraggano o rallentino l'attenzione. Questi i soggetti che occorrono: e originali, cioè non imitati o ricopiati da soggetti stranieri o magari da altri soggetti italiani che abbiano avuto successo; animati da un soffio di poesia interiore e sentita.

A modo loro, cioè secondo il « loro » spirito, i francesi e gli americani — talvolta anche gli inglesi — arrivano a ottimi risultati. Occorre facciamo altrettanto noi e allora interesseremo non solo gli italiani, ma anche gli stranieri, i quali non sanno cosa farsi di brutte copie od imitazioni, mentre accetterebbero volentieri la originalità.

A tutto questo sarebbe necessario far seguire molte altre osservazioni riguardanti regia, attori, tecnici, produttori, ecc. Ma sarebbe troppo lungo e fuori tema. D'altra parte sarebbe già un grande passo avanti allorchè il « progetto » architettonico del film, cioè il soggetto, rispondesse al suo scopo.

Alle « altre osservazioni » non si può implicitamente rinunziare: sopratutto ci sembra che non si possa trascurare una osservazione che riguarda l'opera del regista, opera più creativa (o tale dovrebbe essere) di quella dello stesso soggettista. Non si vorrebbe, insomma, che l'autore di questo articolo fosse caduto nel pericoloso equivoco di considerare il soggettista autore del film. Mentre si può dire che anche da un soggetto mediocre un regista creatore può cavar fuori un film degno di ogni elogio.

IL « TEMPO IRREALE » DI CHAPLIN

Guglielmo Amerighi *analizza, su « Frontespizio » di maggio, un nuovo mezzo cinematografico da lui definito* tempo irreale *usato largamente da Chaplin nei suoi film,* tempo *che produce un'atmosfera d'azione non concepibile nella realtà, con effetti artistici notevolmente importanti.*

Quando nei cinema rionali compare il cartellone con la maschera di Chaplin: « Oggi Charlot », subito avviene di andare incontro a quella serie di confuse sensazioni che la « comica » solleverà, portando ad uno stato ossessivo il conflitto fra il riso e l'amarezza fra il contenuto pessimistico e il pretesto comico. Ma in un'ulteriore analisi, scomparsa l'inquietitudine che la danza delle immagini ci ha trasmessa, potremo freddamente ritornare su noi stessi, ricollegando il valore puramente estetico dei film alla reazione che in noi ha prodotto il susseguirsi di momenti, fino alla frenesia delle ultime scene e al ricamo dell'ultima piroetta. La continua esasperazione, oltre che da ritmi comuni alla tecnica cinematografica e ormai risaputi, è arricchita in Chaplin da un altro importantissimo mezzo, prima di lui non conosciuto come atto all'espressione e che appariva come un difetto tecnico della nuova arte: quello che faceva, per esempio, di un movimento lungo qualche secondo, un rapidissimo moto, provocando scatti e mosse meccaniche alle persone e agli oggetti partecipanti al moto stesso: un mezzo capace di creare una nuova unità mai esistita, definibile come « tempo irreale » e non grossolanamente come « maggiore o minore velocità », che implicherebbe come tale un teorico riscontro nella realtà (*mentre un uomo che corra a dieci chilometri all'ora e appaia sullo schermo farne trenta non avrà certamente un movimento corrispondente a quello di uno che corra realmente a trenta chilometri*). Nuove unità, che sono d'infinite sottospecie, tutte tra loro estranee, e solo praticamente raggruppate.

Come il movimento, inteso come arabesco, linea, sia guidato da Chaplin regista su Charlot in questo « tempo irreale » appare ormai più che altrove in quella che ormai è riconosciuta unanimamente la forma più genuina dell'artista: nel cortometraggio. Già a prima vista si stabilisce la

prevalenza del motivo dinamico su definizioni scenografico-ambientali per la ragione ovvia della necessità del movimento per la determinazione di questo « tempo » volutamente innaturale. Preso a sè, come geometria, esso meriterebbe uno studio particolare, quasi filologico: e la questione non si limiterebbe a un'indagine tecnica, ma ricorrerebbe a un'altra delle radici dell'arte chapliniana spiegandocene quasi lo schema adottato per sopportare le soprastrutture che verranno (qui si potrebbe ricordare le affinità da questo lato tra Chaplin e Disney che tuttavia diviene, con il suo Michey in bianco-nero ancor più cerebrale, quasi astratto in una teoria del movimento essenziale e scevro di punti di contatto con una vita più umana — simile a certi giochi del cinema d'avanguardia).

Quando Charlot fin dalle prime scene del suo film comincia ad agitarsi in una pazzia gesticolante che ha qualcosa di frenetico e di sadico, comunica miracolosamente allo spettatore un'inquietitudine morbosa, unilaterale, insofferente di qualsiasi definizione, quell'inquietitudine che pervade, in particolari stati psichici, la nostra anima che sente il bisogno ineffabile di liberarsi come da un peso, e il nostro corpo che è sospinto da una forza interna a muoversi insensatamente, ad agire gettando allo sbaraglio la volontà; e tuttavia ogni nostro movimento ci manterrà insoddisfatti, perchè non troverà nella realtà il ritmo voluto che solo il cniema con un moto di reversione può rendere primigenio ed intimo. Così accade a Chaplin.

L'ineffabile è detto con un mezzo irreale, il solo che ne permetta la definizione. cosicchè noi qualora dovessimo esprimere la sensazione che provoca nel nostro intimo costretti ad essere privi di un mezzo adeguato, ci sfogheremmo con una risata nervosa o patetica, stranamente forzata.

Le conseguenze di questo eccezionale parallelismo tra un tempo irreale ed una esperienza psichica producono nello spettatore reazioni interne assai vive rendendo la stessa inquietitudine che l'artista aveva provata ed esternata. Si viene così a creare un'intimità spirituale, quasi segreta ed inviolabile, fra il personaggio ed il nostro animo. In questo processo si basa l'arte di Chaplin.

INTELLIGENZA DELL'ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO

G. di San Lazzaro, *su « Dramma » del 15 luglio, svolge una sua tesi sull'attitudine necessaria all'attore cinematografico per essere veramente l'incarnazione del personaggio che raffigura anzichè la semplice rappresentazione di esso.*

Concetto questo che è essenzialmente vero nel caso del film, ove l'attore è creatore della sua personalità e che può non esser vero per il teatro.

Alcuni anni fa, ritenendosi in pericolo di vita, il teatro si sorpassò per sostenere, in quanto spettacolo, la concorrenza del cinematografo. Palcoscenico multiplo e girevole, allestimenti scenici vistosi, attori-acrobati-cantanti, esso tentò inutilmente di impossessarsi della meccanica cinematografica. Il cinematografo rispose togliendo al teatro la sua più preziosa risorsa: la parola. Sicchè mentre il teatro diventava consapevolmente cinematografo, il cinematografo si faceva inconsciamente teatro. Se oggi il teatro è ridiventato teatro è alla durezza dei tempi che ciò si deve più che alla fermezza dei capicomici. Dalla sua breve sottomissione al cinematografo, il teatro usciva arricchito di qualche conoscenza nuova. L'attore teatrale s'è convertito alla concezione cinematografia dell'attore: il suo giuoco s'è fatto più spontaneo, tutto ciò che in lui non è utile al dramma è soppresso. Come l'attore cinematografico, esso non interpreta più la parte di un personaggio, ma è quel personaggio. L'attore cinematografico sa che tutta la sua arte si ridurrà ad una sfumatura di bianchi e neri, a un contrasto d'ombre e di luci in uno spazio determinato. L'errore sarebbe di voler esser molto di più che un'immagine attraversante lo schermo. L'arte tende a spiritualizzarsi e rinunziando alla profondità

fittizia del palcoscenico, il teatro prova che vuole ridiventare arte.

Ma l'attore non è neppure la marionetta che declamerà le belle frasi dell'autore, lampeggiante o tremulo. I capicomici ci hanno troppo preso in giro con quella loro pretesa teatralità, qualità suprema, riservata, neppure a farlo apposta, ai lavori in cui era difficile discernerne altre. Nel teatro veramente autorevole dov'è mai questa sovrana teatralità?

Gli scrittori hanno forse compiuto il più grande sacrificio: la loro opera non è concepibile che sul palcoscenico. È l'attore che dà valore alle frasi che stampate sembrano sciocche e vuote. È l'attore, ma non soltanto con la voce e il gesto, ma con tutto se stesso. È l'attore pensato come una condensazione del dramma nello scenario che ne è il clima.

Il cinematografo si annette la parola, sebbene essa non possa esser l'espressione diretta dell'immagine, anche se, ora che la fotografia a colori è un fatto compiuto, il volume che ne risulterà le darà maggiore rilievo, ma rifiuta i silenzi. L'acceleramento dell'azione causa questa penosa impressione di verbosità. Al film inoltre, che ubbidisce alla tendenza episodica, naturale nel cinematografo, sfugge il carattere totalitario del dramma, chiuso in sè stesso, compiuto, sin dall'alzarsi del sipario.

I passaggi dai primi piani ai piani generali sono nella pellicola sottomessi alla parola. Se in un gruppo di personaggi due di essi parlano, l'obbiettivo non solo li isola materialmente ma li ingigantisce, proiettandoli per così dire fuori del clima del dramma. (Notiamo che la parola non segue fortunatamente lo stesso movimento). In una finzione in cui l'elemento essenziale resta l'immagine, il ritmo dipende da un elemento estraneo (e la parola quando non s'iscrive sulla persona cui è diretta, determinandone l'espressione, illustrandosi sul suo volto, facendosi quindi immagine, è non solo estranea ma importuna) alla pellicola, e poichè è naturalmente l'immagine che dovrebbe condurre il movimento, ne risulta un disagio, una sofferenza, un contrasto penoso.

Laddove noi non siamo pienamente d'accordo con l'articolista è nell'affermazione che il parlato abbia portato ad una quasi completa soggezione dell'immagine al suono.

Un giudizio a tal proposito non può ovviamente ricavarsi dall'osservazione di quanto avviene normalmente nei film commerciali. Diversi fattori impediscono nel maggior numero dei casi l'esecuzione di film curati artisticamente. Tuttavia questo fatto non fa escludere nè elimina la possibilità di conseguire film ritmicamente perfetti ove il parlato non predomina sull'immagine ma si fonde con essa per formare un tutto omogeneo e artisticamente efficace e perfetto; casi che, se in pratica non si avverano frequentemente, non sono perciò meno auspicabili.

NOTE SUL CINEMA

Non credo che vi sia al mondo persona più criticata del critico in generale, e cinematografico in particolare. Indubbiamente si potranno contare sulla punta delle dita i casi in cui il suo giudizio abbia soddisfatto tutti, e le ire dei produttori (ed interpreti e registi e tutti coloro che hanno cooperato alla produzione di un film) si rivolgono specialmente verso coloro che non hanno esitato a criticare severamente anche pellicole che hanno ottenuto un certo successo di pubblico.

Questo beneplacito, questo gusto del pubblico che dovrebbe giustificare l'esistenza di opere di nessuna entità artistica, ormai è una comoda frase che non ha alcun fondamento.

Il gusto del pubblico non giustifica nulla: meglio, non significa nulla. Non deve essere il produttore a seguire tendenze che crede scorgere nella massa, anche se queste tendenze non abbiano alcuna finalità etica, al solo scopo di accaparrasi un facile successo.

Andando al paradossale, l'incendio di un palazzo farà sostare magari per parecchie ore, fino all'ultima lingua di fuoco, una folla incuriosita a osservare l'inusitato spettacolo, ma non autorizzerà nessuno ad or-

ganizzare spettacoli domenicali a pagamento con programmi di incendi di fabbricati.

È invece il pubblico che deve essere, lentamente ma sicuramente, educato dal produttore ad una forma di spettacolo superiore, di cui deve capir le finezze, i pregi, magari le audacie, ed in questo compito nessuno meglio del critico può guidarlo.

ABELE ZODDA

(*Giornale di Bengasi* - 16 giugno)

Da che «*Bianco e Nero*» ha imposto agli intellettuali la conoscenza degli elementi sintattici, per così dire, del linguaggio artistico cinematografico, non si sente che ripetere elogi della funzione fondamentale dell'inquadratura, dell'angolazione e del montaggio. E sembra ormai accettato da tutti che la base estetica del cinema è il «montaggio delle inquadrature». Ora questi termini pare a me che sian rimasti per molti un bel discorso, senza che si sappia a che cosa effettivamente vogliano corrispondere.

Io credo che quando si parla di inquadratura, di successione di immagini e di montaggio, si sia ancor troppo lontani dall'aver definito ciò che veramente suscita emozione al cinema, o meglio ciò che costituisce l'essenziale elemento d'arte del cinema. E questo perchè tale elemento non sta già in quei determinati mezzi tecnici e neppure soltanto nel modo di usarli, ma sta piuttosto nell'idea cinematografica che l'artista concepisce e sviluppa attraverso quegli elementi. In altre parole: non è il cinema soltanto un linguaggio diverso, di cui una volta imparata la grammatica, possa servire a dir qualunque cosa, ad esprimere i concetti più semplici come più complicati, ma più disparati ed eterogenei. È piuttosto un modo particolare di veder la realtà, o meglio certa realtà, alcune particolarità della realtà, scelte e restituite con peculiare suggestione ed evidenza e vivacità, da quei determinati schermi o ritrovati tecnici, sia pur notevoli.

..... La significazione, come in qualsiasi altra arte, partirà anche qui non già dalla perfezione o dalla capacità del mezzo espressivo, bensì dalla vena creativa e dalle facoltà inventive dell'artista.

Il che mi sembra sufficiente a spiegare perchè, con tanto diluvio di opere cinematografiche o pseudo-cinematografiche, così poche abbian detto qualche cosa di profondo, e sovente lo abbian detto piuttosto con una tecnica cinematografica primitiva e infantile anzichè con un levigato e progredito «manierismo».

GASTONE CANESSA

(*Via Consolare* - Aprile)

A guardar bene, i sintomi di quello che è avvenuto in Francia si potevano cogliere anche nel cinematografo. Che è un'arte semplice, nonostante tutte le chiacchiere in contrario, e come tale rispecchia, più di quanto si creda, l'indole e lo stato d'animo di un popolo. Intelligente era senza dubbio il cinema francese di questi ultimi tempi, ma di un'intelligenza tutt'altro che formativa. Un'intelligenza, direi, di armistizio e d'abbandono che, giunta a una finezza estrema, pareva sempre sul punto di ridursi a un mero gioco in cui sempre più si perdeva di vista il semplice e l'umano. La tanto decantata «clarté» francese, sotto un ordine apparente, non nascondeva inoltre che uno straordinario disordine. Questo soprattutto si è visto quando dalle parole fu giocoforza passare ai fatti. I fatti si incaricarono allora subito di smentire le parole, lo smalto delle quali era o sembrava tuttavia lucidissimo; ma bastò che quello smalto fosse tocco dal fuoco della realtà perchè improvvisamente rivelasse le crepe della decomposizione. Noi, osservatori obiettivi di un solo angolino dell'attività artistica di un paese, di codesta decomposizione ci eravamo modestamente accorti da un pezzo. Ci voleva, del resto, poco. Bastava guardare al di là delle cose, anzichè fermarsi alle indubbie attrattive che esercitava su noi quel sottile gusto dell'ordinarle, e mostrarcele con tanta macerata gentilezza e abilità.

ADOLFO FRANCI

(*Illustrazione Italiana* - 30 Giugno)

Per risolvere in modo concreto il problema dei soggetti, che è alla base di quel miglioramento qualitativo richiesto dal ministro Pavolini, sicuro interprete del pubblico pagante, si dovrebbe armonizzare lo sforzo comune dei produttori con le direttive ministeriali, preparando, nell'attuale periodo transitorio, un vasto piano di rinnovamento, da attuarsi dopo la vittoria, con la ripresa su vasta scala delle normali attività commerciali e industriali, tenendo conto, tra l'altro, della maggiore responsabilità che ci verrà imposta dell'ingrandimento del mercato nazionale e di quello estero.

Dovrebbe essere questo il momento degli autori e degli sceneggiatori, propizio ad una scelta rigorosa e a un lavoro serio, cioè non affrettato e approssimativo come le improvvise necessità in molti casi pretendono.

ENRICO ROMA

(*Sera* - 6 *Luglio*)

La tecnica cinematografica è quanto mai complessa, perchè richiede la collaborazione di parecchie arti ciascuna delle quali ha il proprio mezzo d'espressione. Tutte queste espressioni, ciascuna con la propria tecnica, devono potersi fondere, amalgamare ed armonizzare per raggiungere un unico scopo ed un'unica risultante. Così come in orchestra ogni strumento, che ha la propria fisionomia, il proprio modo di esprimersi ed il proprio timbro, viene adattato, sfruttato e portato ad un risultato generale armonico, definito e significativo.

La sceneggiatura può ben paragonarsi ad una partitura d'orchestra i cui fattori agenti si possono valutare e dividere: azione, dialogo, espressione, ambiente, musica, piani di ripresa, inquadratura, rumori.

Ma ciascuno di questi è causa ed effetto degli altri.

Il fatto, offerto dal soggetto, determina l'azione ed il movimento.

I personaggi vivono il fatto attraverso l'azione, si muovono e si esprimono in determinati ambienti quindi dall'azione dipende il movimento anche d'ambiente.

Gli ambienti seguono il ritmo logico dell'azione e determinano le varie zone in cui l'azione avviene. Per ogni determinata azione i personaggi avranno una conseguente espressione e si comporteranno attraverso il dialogo ed i loro movimenti in rapporto delle loro sensibilità e del loro grado espressivo.

L'ambiente dipende dal personaggio del quale è la conseguenza.

Scindere questi fattori creando la loro fisionomia separatamente è assolutamente impossibile. Occorre quindi un esame accurato d'ognuno in profondità ed estensione. Da questo esame di conoscenza e valutazione, si può ricavare un mezzo di sfruttamento per raggiungere l'armonica fusione di tutti questi fattori trattati come causa ed effetto l'uno dell'altro. Come in musica esiste un sistema d'armonizzazione e d'orchestrazione non soltanto per fondere e far vibrare opportunamente i vari strumenti ma per stabilire i legamenti ed i passaggi da un tema ad un altro e da una tonalità all'altra, così durante il lavoro di sceneggiatura è necessario trovare e stabilire i legamenti nell'azione, nel dialogo, nell'espressione, negli ambienti, non solo ma, per ciascun ambiente ed in ciascuna sequenza, stabilire ritmicamente il susseguirsi delle inquadrature.

LORENZO M. FERRERO

(*Corriere Veneto* - 12 Giugno)

Non è raro sentir dire che la sceneggiatura è nata solamente per un bisogno economico; cioè per la necessità del produttore di raccogliere quanto più materiale possibile sulla carta prima di iniziare le riprese, e vagliarne l'effettivo valore e le possibilità di sfruttamento.

Ma questa affermazione non regge affatto alla più superficiale indagine storica. Infatti le prime sceneggiature, nate a quanto pare contemporaneamente in tutti i paesi che per primi ebbero una produzione, erano dovute semplicemente al bisogno dei direttori di allora di fissare sulla carta un programma, un canovaccio dello spettacolo stesso. Il che portava a vantaggi non indif-

ferenti per ciò che riguarda il periodo di lavorazione, risparmio di tempo, ecc. Ma era ripetiamo, semplicemente un bisogno di vago, un desiderio di fissare le idee sulla carta, prima di affidarle all'obbiettivo traditore. Il film nasceva tutto dalla improvvisazione più o meno geniale del regista e degli attori.

Sappiamo che da una quindicina d'anni l'antico scenario si è trasformato completamente, sino a diventare complicatissimo. Se sostanzialmente non è dunque mutata la sceneggiatura, è diventata uno strumento quasi perfetto in mano del regista, un progetto vero e proprio di film. Infatti la sceneggiatura moderna deve comprendere oltre al racconto cinematografico, elaborato quadro per quadro, tutte le indicazioni di ritmo e di misura visiva, che fanno delle singole inquadrature, in potenza, delle solide basi espressive e definite per un'opera d'arte.

Antonio Simon

(*Rivoluzione* - 5 Maggio)

A noi sembra, così all'ingosso, che si vada troppo sovente perdendo l'esatto valore di quei concetti prettamente cinematografici che devono presiedere alla realizzazione di una pellicola.

Mentre, un tempo, tutto lo sforzo era dedicato a scoprire il senso, le possibilità, l'efficacia della nuova arte, ora, già padroni di tutto questo armamentario che può sembrare persino « mestiere », si cede ad altre velleità: al dialogo, alla musica o, senz'altro, ad un tecnicismo dovuto a conquiste miseramente meccaniche. Di qui quell'aura ibrida e di compromesso fra cinema e teatro, fra cinema e opera musicale, fra cinema e documento. Fare una pellicola perchè vi reciti un grande attore di teatro, o perchè vi canti un famoso tenore, o perchè vi si possa inserire un « fatto » ripreso dal vero è cosa, secondo noi, anticinematografica.

E. E.

(*Primato* - 15 Maggio)

Bibliografia del Cinema

(*Continuazione del num. 6*)

PUCCINI GIANNI: *Umberto Barbaro e del cinema* (in « L'Italia Letteraria », 25 marzo 1934).
— *Filmcraft* (in « L'Italia Letteraria », 2 marzo 1935-XIII).
— *Perchè gli attori piacciono al pubblico* (in « Cinema », n. 33, 1937).
— *Vilains ieri e oggi* (in « Cinema », n. 45, 1938).
— « *Femmine folli* » (in « Cinema », n. 57, 1938).
— « *Entr'acte* » (in « Cinema », n. 60, 1938).
— *Per una caratteristica del cinema comico e dei suoi personaggi* (in « Il Ventuno », agosto 1938).
— *La rinascita svedese* (in « Cinema » n. 79, 1939).
— *Omaggio alla Finlandia*: « *Fredlös* » (in « Cinema », n. 84, 1939).
— *Elisir di ombre cinesi* (in « Cinema », n. 96, 1940).
— *Contributo cronistico alla storia del cinema danese* (in « Bianco e Nero », n. 1, 1940).

PUDOVCHIN VSEVOLOD I.: *Film-regie und Filmmaunsckript* (Berlin, 1928).
— *Film technique* (Trs. by Ivor Montagu, London 1929).
— *Aktior v filme* (Leningrad, 1931).
— *Il soggetto cinematografico* (Roma, Ed. d'Italia, 1932 - Trad. pref. note di U. Barbaro).
— *Film e fonofilm* (Roma 1935 - Trad. pref. note di U. Barbaro).
— *Film Acting* (Trs. J. Montagu - London 1935).
— *L'attore nel film*, prefazione di Luigi Freddi (in « Bianco e Nero », Roma, 1939).

QUINT PIERRE LOUIS: *Signification du cinéma* (in « L'art cinématographique », Paris II).

RABAGLIATI ALBERTO: *4 anni fra le stelle* (Milano, 1932).

RADAELLI GIUSEPPE: *Compiti del direttore di produzione* (in « Lo Schermo », dicembre 1936-XV).

RADLOF SERGEI: *Ugrosa Kinematografer* (in « Apollon », St. Petersburg).

RADNOR LEONA: *The Photoplay Writer* (N. Y., 1913).

RAFALOVITCH L. DANIEL: *Kino-America sevodnia* (Leningrad, 1929).

RAGEOT G.: *Le théâtre cinématographique et le cinéma artistique* (in « Revue politique et litteraire », 1921, n. 28-30).
— *Comédiens de théâtre et comediens de cinéma* (in « Revue politique et litteraire », 1923, 602-604).
— *Le cinematisme* (in « L'Illustration », 1926, 484-85).
— *Et le cinéma?* (in « L'Illustration », 1932, 311-12).

RAGGHIANTI CARLO LUD.: *Cinematografo rigoroso* (in « Cine-Convegno », Milano, giugno, 1933).
— *Cinematografo e Teatro* (Pisa, 1936 - Ed. di « Vie dell'Impero »).

ROMAIN PAUL: *Mauritz Stiller* (in « Cinéa-Ciné », n. 122 - 1 dicembre 1928).

RAMBOWA W.: *Rudolph Valentino, recollections* (N. Y., 1927).

RAMON GOMEZ DE LA SERNA: *Cinéville,* romanzo cinematografico (trad. M. Anclair - Ed.Kra).

RAMPERTI MARCO: *Chaplin contro Charlot* (in « La Stampa », 19 gennaio 1933).
— *La siluette di Lotte Reiniger* (in « La Stampa », 16 maggio 1933).
— *Lo schermo in Colonia* (in « La Stampa », 8 agosto 1933).
— *Il mito* (in « La Stampa », 31 ottobre 1933).
— *Ora d'innocenza* (in « La Stampa », 3 ottobre 1934).
— *Mamoulian* (in « La Stampa », 2 aprile 1935).
— *Nuovo alfabeto delle stelle* (Milano, Rizzoli, ed. 1937, 58 ill.).
— *Lagrime di glicerina* (in « L'Ambrosiano », Milano, 23 novembre 1939).

RAMSAYE TERRY: *A Million and One Nights* (N. Y., 1926 - 2 vols.)
— *The Motion Picture* (in « Annals of the American Academy of Political and Social Science », 1926, 1-19).

RANDALL G.: *Cinéma and the censor* (in « Outlook », 1928, p. 254).

RANDONE B. L. e SOLITO G.: *Guida Film* (Roma, 1932).

RAPÈ E.: *The Future of Music in Moviedons* (in « Etude », 1929, p. 649-50).

RASCOL BURTON: *The Motion Pictures; an Industry, Not an Art.* (in « Bookman », N. Y. 1921, 193-99).

RATHBUN J. B.: *Motion Picture Making and Exibiting* (Chicago, 1914).

RANCOURT JULES: *L'amour du cinéma* (Ostend, 1926).

RIESENFELD H.: *Music and Motion Picture* (in « Annals of the American Academy of political and social science », 1926, 58-62).

RINFHART M. R.: *Sounds in Silence* (in « Ladies Home Journal », 1932, 10).

RING L. R.: *Kallprat om film* (Stockholm, 1928).

RIPPO GIOSUÈ: *L'operatore cinematografico* (Torino, 1933).

ROGERS GUSTAVUS: *The Law of the Motion Picture Industry* (N. Y., 1916).

ROMA ENRICO: *La repubblica del silenzio* (romanzo cinematografico - Ufoletti 1919, Roma).
— *Il doppiato* (in « La Stampa », 21 febbraio 1933).
— *Stelle, comete, astri - Il primo decennio del cinema sonoro e parlato* (in « La Sera », Milano, 18 novembre 1939).

ROMANI BRUNO: *Contenutismo al cinema* (in « Il Lavoro Fascista », 8 giugno 1935).

RARTY J.: *The Dream Factory* (in « Forum », 1935, 162-65).

ROSE D.: *Silence Is Requesed* (in « North American Review », 1930, 127-128).

ROSENTHAL P. SALOMON: *Change of Socio-economic Attitudes under Radical Motion Picture Propaganda* (N. Y., 1934).

ROSS COLIN: *Mit dem Kurbelkasten um die Welt* (Berlin, 1928).

ROSS E. N.: *Scenario Writing* (Philadelphia, 1912).

ROSS DE ELIZABETH: *Frausche Filmkunst* (Rotterdam, 1931).

ROSS J. S.: *Stars of the Screen* (London, 1924).

ROSSI CANEVARI R.: *Trattato teorico pratico internazionale di diritto cinematografico* (Milano, 1933).

ROSSI GIOVANNI: *Cinematografia e soggetto* (in « Politica Nuova », 10 marzo 1933).

ROSSI ANTON GERMANO: *Che cosa si deve intendere per film commerciale* (in « Il Lavoro Fascista », 25 marzo 1934).

ROTHA PAUL: *A Museum for the Cinema* (in « Connaisseur », 1930, 34-37).
— *The Film Till Now (A Survey of the Cinema)* (London, 1930).
— *Celluloid: the Film To day* (London, 1931).
— *Zola e il cinema* (in « Quadrivio », 1935).
— *Documentary Film* (London, 1935).
— *Movie Parade* (London, 1936).
— *Le rôle intellectuel du cinéma* (Paris, 1937).

ROTT LEO: *Die Kunst des inos* (Wien, 1921).

ROUFF M.: *Meditations à la porte d'un studio* (in « Mercure de France », 1931, 5-21).

ROUS FRIEDRICH: *Der Weg zum Tonfilm* (Toppau, 1933).

ROUX-PARASSAC EMILE: *... et l'image s'anime* (Paris, 1930).

ROWLAND STANLEY: *The Future of the Cinema* (in « Quarterly Rewiew », 1932 63-78).

RUCKNICK CHRISTIAN A. and WENDELL S. DYSINGER: *The Emotional Responses of Children for the Motion Picture Situation* (N. Y., 1933).

RAND H. and R. LEWIS: *Film and School: a Handbook of Moving Picture Evaluation* (1937).

RAVIC N.: *Kino na vastokie* (Moscvà, 1929).

REHLINGER DR. BRUNO: *Der Begriff « Milmisch »* (Emsdetten Verlag-Anstalt Heinn e J. Lechete, 1938).

REHNER J. H.: *Cinematography for Amateurs* (1931).

REINERT G. G.: *Praktische Mikro-photographie* (Halle, 1937).

REINIGER LOTTE: *The Little Chimney Sweep: Scenario* (Bristol, 1936).

REITZ HELM und HENNING VON BOCHMER: *Der Film in Wirtschaft und Recht* (Berlino, 1933).

RENSHAW S.: *Children's Sleep: a Series of Studies on the Influence of Motion Picture* (N. Y., 1933).

REUSSELAER Von A.: *Photoplay Writing and the Photoplay Market* (Bookman, N. Y., 1922, p. 229-304).

REUSS PRINCE HENRY OF: *The Talkies and the Stage* (in « Living Age », 1930, 298-300).

REUTER LEON: *Filmostjämor* (Stockholm, 1927).

REYES ALFONSO: *Simpaties y Differencias* (Madrid, 1922).

REYNER J. H.: *Cine Photography for Amateurs* (London, 1935).

REYNOLDS W. FREDERICK: *Off to the Picture: Comments on the Cinema* (1937).

REYNOLDS W. FREDERICK and CARL ANDERSON: *Motion Picture and Motion Picture Equipement* (Washington, 1920).

REYNOLDS Q.: *Shooting Stars* (in « Collier's », 1935, 12).

RHODES HARRISON: *Majestic Movies* (in « Harper's Magazine » vol 138; 183-84, 1919).

RIBULSI ENRICO: *Romanzi e cinematografo* (in « Italia Letteraria », 8 marzo 1936-XIV).

RICHARD A. P.: *La tecnique* (in « L'art cinématographique », VI, Paris).

RICHARD JEAN: *Les grands réalisateurs russes* (in « Cinéa-Ciné », gennaio 1932).

RICHARD OTTO: *Die Organisation im Film und Theaterbetrieb* (Berlin, 1928).
— *Wie führe ich mein Kino* (Lichtbildbhüne, Berlin SW 68 - Friedrichstram 225).

RICHARDS O. W.: *The Terminology Proposed for Motion Picture Film* (in « Science », 1935, 102-103).

RICHARDSON F. H.: *Motion Picture Handbook* (N. Y., 1912).
— *Bleubook of Projection: Sound Seletion* (in collaboration with Aaron Nadel London, 1937).

RICHTER HANS: *Der Spielfilm. Aufsätze zu einen Dramaturgie des Films* (Berlin, 1920).
— *Filmgegner von Heute Filmfreunde von Morgen* (Berlin, 1929).

RIDEOUT ERIC: *The American Film* (London, 1937).

RUDATIS DOMENICO: *Nuove vie* (in « La Stampa », 23 gennaio 1934).

RUDENSKI: *Gestologie* (Berlin, 1928).

RUGGIERO AMERIGO: *Dietro gli schermi americani: il cinema come affare* (in « La Stampa », 4 aprile 1933).
— *Travestimenti* (in « La Stampa », 3 ottobre 1933).
— *Schermi americani: resurrezioni e riprese* (in « La Stampa », 19 dicembre 1933).

RULON J. PHILIP: *The sound Motion Picture in Science teaching* (Cambridge, Mass, 1933).

RUTTMANN WALTER: *Come ho girato « La sinfonia di una grande città »* (in « Programma n. 1 del Cine-Club », Roma, 1930).

SABBOT EDMUND: *Das Wunderkind Eine Geschichte vom Film* (Berlin, 1925).
SACCHI FILIPPO: *Dopo la Biennale del Cinema - Panorama di un Festival* (in « Corriere della Sera », 26 agosto 1932).
— *Le novantanove disgrazie di Charlie Chaplin* (in « Il Corriere della Sera », 7 ottobre 1933).
— *Cinema educativo: problemi a galla* (in « Il Corriere della Sera », 3 maggio 1934).
SALMON HEINZ: *Die Kunst im Film* (Dresden, 1921).
SAMBRA FAUSTO: *Come si diventa « artisti » cinematografici e drammatici* (Venezia, 1932).
SAMULEIT PAUL und EMIL BORM: *Der Kinematograph des Volks und Jugendbildunsmittel* (Berlin, 1912).
SARDI ALESSANDRO: *La « Luce » in Cina* (in « Scenario », n. 3, aprile 1932).
SARGENT W. EPES: *The technique of the Photoplay* (N. Y., 1912, 2ª ed., 1916).
SASS: *Die Verbrennung im Kraftvagenmotor* (in « Zeitschrift d. Vereins zur Förderung des gewerbefleines » H. 4, 1908).
SASSI LUIGI: *Proiezioni fisse e cinematografo* (Hoepli, Milano, 1911).
SAUGNET H.: *La musique et l'art muet* (in « L'Europe nouvelle », 1931, 340-41).
SAVIOLI LIONELLO: *La cinematografia e l'infanzia* (in « Il Popolo di Trieste », 29 dicembre 1930).
SCARPA PIETRO: *La vecchia Roma - Il primo cinematografo* (in « Il Messaggero », 1938).
SCHAMONI VIKTOR: *Kino* (in « Hochland », 21 Johrg. Bd. 2, s. 619 ff.).
SCHENING F. M.: *Motion Picture Acting* (N. Y., 1931).
SCHIEBER ANNA: *Kino Konferenzen* (Stuttgart, 1919).
SCHMILD POLDI: *O, diese Kino!* (Mühlhausen, 1922).
SCIRMAN A.: *Biblioteca, Musei i Kinematograf* (S. Petersburg, 1914).
SCHLOVSCHII V.: *Literatura i Kinematograf* (in « Russcol Universalus isdatelstvo », 1923).
— *O Saconax Kino* (in « Russkii sovremennik », 1924).
— *Chaplin* (Berlin, 1933).
— *Alexander Dovsgenco* (in « Sovietsche Kino », 11-12, 1934).
SCHOLTE H.: *Nederlansche Filmkunst* (Rotterdam, 1933).
SCHOPEN E.: *Das Kulturproblema des Films* (München, 1930).

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

FRANCESCO PASINETTI, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633